
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 05189 654 6

HISTOIRE DU PIANO

ET DE SES ORIGINES

INFLUENCE DE LA FACTURE SUR LE STYLE DES COMPOSITEURS ET DES VIRTUOSES

PAR

A. MARMONTEL

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE
CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR, OFFICIER D'ACADÉMIE
CHEVALIER DE SAINT-JACQUES, COMMANDEUR
DE L'ORDRE DU CHRIST, ETC., ETC.

PARIS
AU MÉNESTREL, 2 bis, RUE VIVIENNE
HEUGEL & FILS
ÉDITEURS DES SOLFÈGES ET MÉTHODES DU CONSERVATOIRE
1885

HISTOIRE DU PIANO

ET DE SES ORIGINES

HISTOIRE DU PIANO

ET DE SES ORIGINES

INFLUENCE DE LA FACTURE SUR LE STYLE DES COMPOSITEURS

ET DES VIRTUOSES

PAR

A. MARMONTEL

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE
CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR, OFFICIER D'ACADÉMIE
CHEVALIER DE SAINT-JACQUES, COMMANDEUR
DE L'ORDRE DU CHRIST, ETC., ETC.



PARIS

AU MÉNESTREL, 2 bis, RUE VIVIENNE

HEUGEL & FILS

ÉDITEURS DES SOLFÈGES ET MÉTHODES DU CONSERVATOIRE

1885


LIBRARY
DEC 12 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

DÉDICACE

Mon cher Comettant,

C'est une dette d'affection que j'acquitte envers vous en inscrivant votre nom en tête de ce livre. Je le dédie, non au critique bienveillant, mais à l'ami fidèle, heureux de pouvoir lui exprimer hautement ma profonde estime et mon vif attachement.

Les divers sujets que j'ai réunis en un faisceau résument l'histoire des origines des orgues et du piano. Je me suis, sur plusieurs points, rencontré avec vous. Ne m'accusez pas de plagiat ou de démarquage ; nos convictions sont les mêmes, notre

*

sentiment musical est identique ; il y a donc des ressemblances inévitables.

Comme dans mon dernier ouvrage, *Éléments d'esthétique musicale,* j'ai fait quelques excursions sur les domaines qui confinent à ma profession. Ces écoles buissonnières sont un peu étranges à mon âge, mais il me semble bon et sain de conserver, même en vieillissant, la chaleur de cœur et la foi de la jeunesse. J'ai gardé très vivace ma passion pour l'art, et j'aime mon cher pays en fanatique. A ces deux grandes croyances s'ajoute le culte de l'amitié et le dévouement à mes élèves, voilà ce qui fait ma force, soutient mon énergie et me console des déchirements de la vie.

A vous de tout cœur.

MARMONTEL.

PRÉFACE

Était-il bien nécessaire, me demandera-t-on sans doute en lisant les premières pages de cet abrégé historique spécialement consacré aux origines et aux inventions successives qui ont progressivement amené la facture des orgues et du piano au degré de perfection actuel, de remonter aux primitifs essais de la flûte de Pan et de la lyre, pour établir la généalogie des orgues et du piano. Oui, répondrons-nous avec sincérité et avec une ferme conviction, car, malgré l'obscurité qui couvre fatalement les premiers bégaiements de l'art, malgré la part très large, forcément abandonnée aux supposi-

tions, aux probabilités ; il est toujours bon, sage et logique de remonter des effets actuels aux causes initiales. Les instruments rudimentaires de nos grands ancêtres de l'antiquité ont eu, comme les instruments si perfectionnés de l'époque présente les mêmes éléments, les mêmes causes, la résonnance de tubes par l'insufflation ou par l'action de l'air comprimé, et la variété des timbres obtenus par la mise en vibration de différents corps sonores, en métal ou en bois. Les cordes étaient pincées avec les doigts ou par le plectre. Les caisses harmoniques et les cordes tendues, vibraient sous l'action d'un archet ou étaient frappées par des baguettes ; enfin, de tout temps, chez les peuples sauvages ou civilisés, les instruments de percussion cadençant la mesure affirmaient le sentiment du rythme.

Voilà les éléments premiers, la génération de l'art musical. Ces causes primordiales sont invariablement restées les mêmes, parce qu'elles sont dans la nature et l'essence même de la musique. C'était ce qu'il fallait démontrer pour

arriver insensiblement aux manifestations instrumentales qui ont si merveilleusement aidé à la vulgarisation des études, en formant l'oreille à la perception des combinaisons harmoniques par l'usage du clavier, offrant la possibilité de grouper les sons et de varier les rythmes. Il nous a donc fallu remonter aux sources premières, aux origines, que l'absence de documents authentiques laissent un peu troubles et confuses dans ses premières données. Nous n'affirmons pas, nous racontons d'après les auteurs les plus autorisés; mais, du moment où la vérité s'est manifestée indubitable, nous avons affirmé avec sincérité et bonne foi.

En écrivant cet abrégé de l'histoire du piano, je n'ai pas eu l'intention de publier un traité technique de la facture, ouvrage qui ne peut être conçu, exécuté et mené à bonne fin q e par un spécialiste parfaitement initié à tous les procédés de fabrication usités depuis deux siècles au moins, en France et à l'étranger, et s'il se peut encore, assez délicatement organisé au point de vue essentiellement musical, pour

apprécier la réelle importance des modifications apportées dans le mécanisme et ayant trait au toucher et à la sonorité produite. Ce que j'ai voulu, c'est bien démontrer, avec preuves à l'appui, la corrélation étroite qui relie les progrès de la facture aux modifications de style que compositeurs et virtuoses ont affirmées dans leur manière d'écrire et d'exécuter, suivant les perfectionnements apportés dans la fabrication des instruments. Il m'a aussi paru utile de protester contre le puritanisme exagéré de quelques amateurs idolâtres du passé, qui par respect de la lettre écrite, ne voudraient pas voir un seul ornement supprimé dans les pièces de Frescobaldi, Couperin, Chambonnières, Rameau, etc., oubliant tout à fait que cette ornementation n'avait d'autre raison d'être que de suppléer par la répercussion fréquente des mêmes notes au manque absolu de vibrations prolongées, impossibles à traduire autrement que par d'incessants grupetti, flattés, pincés, tremblements. La voix chantante, expressive et soutenue des pianos modernes peut

se passer de ces fioritures employées pour faire illusion, tromper l'oreille.

Le piano permet, sans altérer le moins du monde le contour mélodique de ces pièces de clavecin si gracieuses, et parfois aussi d'un sentiment expressif si noble, d'enlever bon nombre de ces agréments auxquels les auteurs n'eussent certainement pas eu recours, si les épinettes et les clavecins eussent eu le timbre et la sonorité du piano.

Ce serait faire injure au génie et au goût des grands maîtres du clavecin que de croire un instant que ce papillotage musical était pour eux l'idéal de l'art. Que les artistes assez familiarisés avec le style agrémenté des clavecinistes du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, prennent la peine d'étudier leurs pièces caractéristiques en enlevant des phrases chantantes les ornements parasites, et ils pourront s'assurer du charme expressif et de la vérité d'accents de cette musique qui, malgré certaines cadences vieillies, renferme au moins en germe, des qualités géniales et des idées d'une suavité exquise. Loin

d'être *rococo*, ces compositions, débarrassées de cette fausse parure, mais conservant intégralement le contour, les accents et les cadences mélodiques, auront pour les oreilles délicates qui savent distinguer la vérité expressive un très vif attrait. Il nous faudra convaincre à la fois les ultra-puritains, qui ont le culte exalté mais étroit des vieux maîtres, et les amateurs modernes, qui se hâtent trop de ridiculiser sans la bien connaître cette musique pailletée, enrubannée, mais qui renferme, malgré tout ce clinquant, des beautés de premier ordre. Une preuve irrécusable que le procédé d'ornementation outrée, torturant de parti pris les mélodies les plus naïves, n'était pour les compositeurs du temps qu'un moyen employé pour faire illusion, tromper l'oreille et dissimuler l'impuissance absolue du clavecin pour traduire d'une manière vocale un chant large, c'est que les mêmes maîtres renonçaient au système forcé d'ornementation dans leurs pièces d'orgues, où le son, naturellement soutenu, ne réclamait nullement l'addition de tremblements prolongés,

de trilles, flattés, mordants et autres fioritures. Les grands maîtres de l'orgue, en écrivant pour le clavecin, ont été généralement plus sobres d'ornements que les virtuoses spéciaux. Frescobaldi, J.-S. Bach, G. Haendel, ont conservé dans leurs inventions, fantaisies, airs de danse composés pour clavecin, l'allure franche, exempte de maniérisme, qui caractérisait particulièrement leur style. Et pourtant nous sommes obligés de convenir que cette influence mauvaise et pernicieuse du style ornementé s'est affirmée dans les écoles de chant italien et français. Les artistes qui voudront se convaincre de la vérité du fait n'auront qu'à lire l'*Histoire de l'art du chant,* par MM. Lemaire et Lavoix, aux chapitres de l'ornementation. Cette influence d'un goût faux, encouragée, propagée par le clavecin est un fait indéniable, mais a disparu avec l'instrument coupable du méfait.

Nos observations répétées sur la sonorité particulière à chaque virtuose du piano ont pour but de prouver aux amateurs qui n'ont pas été

à même d'observer ce phénomène sonore, c'est que le tact personnel, la nature organique de la main, le tempérament lymphatique ou nerveux du pianiste ont une action immédiate sur les touches qui transmettent aux marteaux la volonté et le sentiment intime de l'exécutant. Le même instrument, sous les doigts d'artistes possédant la même somme de talent, procédant du même maître, aura des sonorités très distinctes, particulières à chaque virtuose. C'est un art fort délicat, qui demande un grand esprit d'observation et de longues et patientes études, que l'art de produire le son, de le moduler, et de lui faire exprimer les myriades de nuances qui sont la richesse du coloris musical. J'espère que mes lecteurs prendront quelque intérêt à ces questions souvent débattues et qui ont fait l'étude de toute ma vie.

Je crois aussi avoir fait œuvre d'impartialité en exposant avec franchise les qualités distinctives de chacune de nos grandes maisons de facture française. Mes préférences me laissent parfaitement libre de rendre justice aux

différents modes de fabrication ; les grands facteurs étrangers, que je me plais à féliciter de l'immense développement qu'ils ont su donner à l'industrie artistique des pianos, me trouveront équitable et sincère dans mes appréciations. Et maintenant c'est à vous, chers lecteurs, à juger si j'ai accompli la tâche que je me suis fixée, et si ce livre répond à une pensée utile.

Marmontel.

HISTOIRE DU PIANO

CHAPITRE PREMIER

Les origines du piano. — Les grandes orgues

A une époque où l'esprit d'analyse s'affirme chaque jour par de sérieuses études rétrospectives, il ne semblera pas inutile d'écrire l'histoire d'un art dont l'importance ne cesse de s'accroître, en raison de la faveur que lui témoigne le public. La généalogie des instruments qui ont aidé à propager sa culture, en est le véritable préambule. Comme toute histoire, celle-ci a un point de départ obscur et en quelque sorte mythologique. L'étymologie grecque, *organum*, *organa*, désignant sous une appellation générale tous les instruments de musique familiers à l'homme dès les premiers âges, avait une signification très large. Il en était de même des mots *musique* et *harmonie*, s'appliquant indis-

tinctement à toute chose bien ordonnée, qu'il s'agît d'un phénomène naturel ou d'un produit de l'esprit humain. Il est donc de toute impossibilité, en remontant aux origines sérieuses et authentiques de la musique, d'établir d'une façon précise ce que pouvaient être les rudimentaires essais des instruments désignés sous le nom générique d'*organa*.

Les historiens grecs et romains, qui ont écrit sur l'art musical, font remonter l'origine des orgues deux siècles avant l'ère chrétienne. Mais la science moderne n'a laissé subsister que des hypothèses sans bases sérieuses, et a démontré l'impossibilité de fixer une date à cette grande découverte musicale. Parmi tant d'instruments divers, classés par les anciens sous la même étiquette, comment reconnaître avec certitude l'instrument spécial, celui dont le principe générateur est l'air comprimé, et comment le distinguer des autres instruments comme lui appelés *organa?* Les origines et l'histoire chronologique offrent donc le champ libre aux conjectures, et les savants, les archéologues de bonne foi regardent comme impossible de rien préciser avec certitude. Le principe élémentaire, l'air vibrant dans les roseaux, la flûte de Pan, la syrinx fixée sur une boîte portative, recevant l'air d'une petite soufflerie chassant le vent dans des tubes de bois ou de métal de différentes grandeurs, voilà l'origine primitive des orgues. On peut en-

core admettre aussi que la cornemuse, de même que la syrinx agrandie, recevant l'air par une pression du bras, ont été les premiers types des orgues pneumatiques.

Les savants musicologues, Kastner et d'Anjou, appuyent cette conjecture sur la reproduction des dessins figurés par la statuaire égyptienne, et sur des médailles datant de la plus haute antiquité.

De petites orgues rudimentaires offrant le modèle de la flûte de Pan résonnant sous l'action d'un mécanisme, obéissant à la volonté du musicien pour ouvrir ou fermer les tuyaux, voilà l'idée initiale que les mécaniciens devaient mettre des siècles à développer et à perfectionner.

On a lieu de croire que les Hébreux accompagnaient leurs cantiques au moyen d'instruments analogues à l'orgue; mais aucun monument gravé ou écrit ne confirme cette tradition. Vitruve Hénon, Tertullien attribuent la curieuse invention de l'hydraule (orgues hydrauliques) à un célèbre mathématicien d'Alexandrie, Clesibius, qui vivait un siècle avant l'ère chrétienne; mais, d'après les historiens modernes, Clesibius aurait simplement modifié une découverte très antérieure.

La description de l'hydraule donnée par Vitruve n'est pas assez complète pour qu'il soit possible de comprendre les procédés employés pour la production du son par la pres-

sion de l'eau ; à moins, toutefois, que l'eau ne fût utilisée comme force motrice des pompes aspirant l'air, et le refoulant dans des tuyaux de bois ou de métal. Tertullien, qui vivait au IIIe siècle, a fait une relation enthousiaste des orgues hydrauliques, gigantesque machine sonore, dont les effets magiques émerveillaient les musiciens.

Il parle de la force des tuyaux de bois et d'airain s'animant par l'action du vent chassé dans des tubes de diverses grandeurs, par la puissante pression d'une masse d'eau. Mais la description plus ou moins exacte de ces édifices euphoniques est-elle bien authentique ? L'orgue hydraulique était-il bien un instrument musical obéissant à la volonté d'un virtuose, ou une invention servant à démontrer, par des phénomènes vibratoires, l'action de l'air comprimé donnant la vie à des tubes de bois ou de métal, mis en rapports immédiats avec son action ? Nous ne pouvons admettre cette merveille instrumentale, sans un artiste inspirateur, coordonnant à son gré la succession des sons, soumettant à sa volonté ces voix immenses, ces légions d'instruments s'unifiant dans un seul. Nous croyons plus vraisemblable que l'hydraule était une machine ingénieusement agencée pour imiter le bruit du vent, le fracas du tonnerre, le chant des oiseaux, enfin une invention euphonique, mais non musicale dans le sens réel du mot, un instrument

servant à produire certains phénomènes sonores par l'action de l'air comprimé.

Les orgues pneumatiques construites en Orient et qui ont remplacé l'hydraule, accusent déjà l'existence du clavier. Elles étaient de petite dimension relativement à nos grandes orgues modernes; le clavier se composait d'un très petit nombre de touches. Les orgues étaient portatives et pouvaient être changées de place ; la soufflerie était mobile et non adhérente au corps de l'instrument. Dès le IVe et le Ve siècle les orgues pneumatiques remplacent l'hydraule et sont employées dans les églises de l'empire d'Orient, de Byzance, et ajoutent à toutes les splendeurs du culte le charme de sonorités inconnues.

La structure des premières orgues se perfectionna lentement. L'aménagement de l'air dans le sommier ou caisse à vent, le système de soufflerie, le mécanisme qui mettait les touches du clavier en rapport avec les tubes en métal ou en bois, tout dans le principe était imparfait, et le musicien ne pouvait faire résonner les larges touches de son orgue que l'une après l'autre. L'action énergique de toute la main ou du poing fermé était nécessaire pour abaisser la touche, et faire résonner le tuyau correspondant. C'est seulement après plusieurs siècles que le mécanisme rebelle s'assouplit, et que le toucher de l'orgue cessa d'être une lutte où la force musculaire tenait lieu d'articulation et de tact.

Il ne pouvait être encore question d'harmonie et d'accords majestueux, mais l'orgue pouvait donner le ton et soutenir le plain-chant. Un décret pontifical de l'an 660 consacre l'emploi des orgues dans les offices religieux. Les chroniques relatent l'envoi d'un de ces instruments à Pépin le Bref par l'empereur Constantin Copronime, en 757. Cet orgue, de petite dimension, mais d'une sonorité intense et vibrante, fut placé à l'église Saint-Corneille, à Compiègne. Les anecdotes et curiosités musicales donnent, comme un fait certain, qu'à la première audition de cet instrument aux sonorités inconnues, l'effet produit fut tel que plusieurs nobles châtelaines s'évanouirent d'émotion. Mais ces phénomènes nerveux cessèrent aux auditions suivantes, une douce quiétude remplaçant le saisissement ressenti à la première impression. L'empereur Charlemagne reçut aussi en présent deux orgues offertes par le calife de Bagdad.

C'est à un prêtre vénitien nommé Gregorio, que revient l'honneur d'avoir essayé, en 826, de construire des orgues sur un mode de facture perfectionné par lui. Un demi-siècle plus tard, le pape Jean VIII fit venir de Bavière, par les soins de l'évêque de Fleissing, un musicien organiste, réunissant à ces qualités spéciales les mérites de facteur, capable en un mot de maintenir en parfait état de conservation, l'instrument construit en Allemagne, mais importé à Rome.

A cette époque, les orgues étaient toutes pneumatiques, de dimension moyenne, permettant leur facile transport, n'imposant pas la construction sur place, ou l'obligation de démonter l'édifice harmonique pièce à pièce, pour le réédifier sur un emplacement déterminé. Il n'était plus question de la pression d'air exercée par l'eau, ou encore de l'action de cette force motrice pour la soufflerie. Les sommiers, grands réservoirs à vent, étaient alimentés par de vastes soufflets rudimentaires, durs à faire mouvoir, mais suffisant à distribuer l'air aux tuyaux que l'organiste faisait vibrer, en appuyant fortement sur les touches, qui, en levant les soupapes, livraient issue à l'air comprimé. Au xe siècle, le son des orgues était puissant, mais le nombre des notes exprimées par le clavier très restreint. Lichtenthal, dans son dictionnaire de musique, mentionne le grand orgue de l'église de Winchester, en 951, ne comprenant que *dix sons* donnés par quarante tuyaux pour chaque note. Quatre cents tuyaux, vingt-six énormes soufflets, manœuvrés par 70 hommes robustes, faisaient mugir cette énorme machine, dont les touches ne pouvaient s'abaisser qu'à grands coups de poing.

Au xie siècle, il y eut des progrès sensibles dans la facture des orgues. Du xiie au xive siècle, se forme une école de théoriciens, et c'est à l'emploi d'orgues d'un clavier moins rebelle, cédant à l'action des doigts, qu'il faut

attribuer les premiers essais d'harmonie, de chants accompagnés d'abord à l'unisson, puis à l'octave, puis par des suites de tierces, de quartes et de quintes, par plusieurs sons simultanés; ces accords incohérents, de tonalités indécises, précédèrent l'art du contrepoint mesuré, figuré, que peu à peu les maîtres flamands, français et italiens devaient créer.

L'usage des orgues devint si populaire, que les facteurs s'ingénièrent à créer de très petits modèles d'orgues portatives, dérivant toujours du même principe: l'emploi de l'air chassé par une soufflerie minuscule, dans une série de tuyaux de douze ou quinze notes. Ces petits instruments suspendus au cou, ou appuyés sur le bras, permettaient aux chanteurs de s'accompagner même en marchant. Le clavier, de très petite étendue, résonnait sous la pression des doigts, pendant que la soufflerie était mise en mouvement par la main restée libre. Les sculptures sur pierres et les vieilles boiseries des églises, aussi bien que les livres d'heures ou missels, donnent dans leurs ornementations de nombreux spécimens de ces orgues minuscules.

Jusqu'à la fin du XIVe siècle, et pendant la première moitié du XVe, les orgues, d'une sonorité stridente, d'un clavier ne comprenant pas même trois octaves, ne possédaient qu'un jeu d'anches dit régale, *regalium*. Ces orgues de petite taille n'avaient pas de variété de timbres. Ce système

de fabrication se continua dans toute l'Europe sans présenter de modifications sensibles, mais, à la fin du xve siècle, des perfectionnements importants s'ajoutèrent au mode de facture jusque-là usité. La dimension donnée aux orgues s'accrut dans des proportions qui en changèrent la sonorité, la rendirent plus puissante et capable de soutenir les masses chorales. Il faut citer, parmi les perfectionnements apportés à la facture des orgues, l'accroissement d'étendue donné au clavier rendu moins rebelle à l'action des doigts, l'addition successive de jeux nouveaux offrant la variété des timbres et des combinaisons sonores, l'invention des jeux de fourniture, de mixture, faisant résonner simultanément des tierces, des quintes, des octaves, enfin la création d'un clavier dit de pédales. Cette addition importante est due à un Allemand du nom de Bernard Murede, organiste et facteur d'orgues à Venise.

Il est donc certain que la construction perfectionnée des orgues date du xve siècle. A partir de cette époque, les facteurs commencèrent hardiment à distinguer les jeux, en donnant à chacun la sonorité et le timbre d'un instrument différent. Le hautbois, la musette, le basson, la trompette, la flûte, la voix humaine, le trémolo. A la fin du xve siècle, la famille Antegnati acquit une grande renommée dans toute l'Italie par la belle facture de ses orgues. Milan, Côme, Mantoue, Brescia,

Bergame ont possédé de beaux spécimens dus à cette famille célèbre dans l'histoire de la construction des orgues. Il faut aussi nommer avec éloges Christophe Valvasori, dont la réputation fut très grande et succéda a celle des Antegnati. Les perfectionnements introduits dans la facture en modifièrent sensiblement le mécanisme. Le clavier, quoique résistant et lent, répondait enfin à la pression des doigts. Le nombre des jeux s'accrut dans une proportion jusque-là inconnue, et il est fait mention, en 1596, d'orgues à trois claviers, trente-six jeux, clavier de pédales. Douze énormes soufflets à éclisses emmagasinaient le vent dans les réservoirs d'air, pour être distribué dans les différents systèmes sonores, qui faisaient déjà de l'orgue un orchestre par la variété des timbres, par la plénitude et la puissance de ses voix multiples.

Dès le XVIe siècle, les écoles flamande, allemande, française, italienne, anglaise, produisirent de très habiles virtuoses, organistes et clavecinistes, qui incitèrent les organiers (constructeurs d'orgues) à chercher les améliorations possibles, en augmentant l'étendue du clavier, en créant des jeux d'un timbre nouveau, en assouplissant le mécanisme, parlant plus facilement, avec plus de promptitude, enfin, en isolant, ou en accouplant les registres rendus indépendants, s'unissant dans des effets de puissante sonorité. Tous ces progrès ne purent

s'accomplir que pas à pas, mais constatons-le bien ; c'est à la double action des virtuoses et des compositeurs que les constructeurs d'orgues, tout aussi bien que les facteurs d'épinettes et de clavecins, durent leur marche en avant.

Le clavier avec son ingénieuse division de la gamme en douze demis-tons égaux, a été pour les compositeurs un élément précieux, permettant la rapide transmission de la pensée, et donnant facilement la réalisation de combinaisons harmonieuses, car, sans indiquer les tendances inverses des accidents, le clavier offre à la main et aux yeux la disposition la plus sensible, la plus palpable des modulations. Le clavier est devenu le grand vulgarisateur de l'art musical, en offrant à tous, un moyen facile de former l'oreille aux intonations exactes, précises, et en initiant insensiblement ceux qui l'interrogent fréquemment aux éléments de l'harmonie.

Au temps où les grandes horloges de la maison commune, des hôtels de ville, étaient ornées de groupes sculptés, des personnages allégoriques, des automates mus par des procédés mécaniques, frappaient les heures avec un marteau sur un timbre, ou faisaient mouvoir le battant de la cloche. Ces chefs-d'œuvre de précision ont toujours fort intéressé le populaire, qui admirait aussi dans sa foi naïve les anges sculptés sur le buffet des orgues, sonnant de la trompette, ou battant les timbales. A cette même

époque, il existait aux grandes orgues des jeux imitant le chant des oiseaux, le coucou, le rossignol, et pour compléter ces symphonies pastorales, mais peu musicales, les organistes avaient des effets spéciaux pour simuler le fracas du tonnerre, le bruit de la pluie.

A la fin de la Renaissance, les orgues possédaient la plupart des jeux employés de nos jours, mais les accouplements de clavier et autres combinaisons sonores étaient encore inconnues. L'Allemagne et les Flandres, qui avaient devancé la France et l'Italie dans la construction plus étudiée et perfectionnée des orgues, comptaient plusieurs facteurs célèbres, tels qu'Erard Smid, F. Krebs, Agricola. Dès cette époque, l'Europe possédait grand nombre de ces magnifiques instruments, la plupart construits par des facteurs italiens et allemands, qui avaient une supériorité relative très réelle sur les autres modes de fabrication ; et pourtant, il est de toute justice de reconnaître que les orgues françaises se distinguaient déjà par leur belle sonorité, par la variété des jeux, et la qualité harmonieuse et caractéristique des timbres. Les maîtres de chapelle, la plupart organistes et compositeurs de valeur, écrivaient pour les offices, et aussi pour les orgues, des œuvres empreintes d'un vrai sentiment religieux, au style noble, imposant, majestueux, tel que le demande la solennité du culte. Les noms de Lalande, Cham-

bonniere, Couperin, Balbatre, Rameau, Daquin, Séjan père, sont les grands aïeux de l'école moderne des organistes français.

Le XVIIe et le XVIIIe siècles ont été, pour la facture des orgues, féconds en perfectionnements. C'était, d'ailleurs, l'époque glorieuse de l'art musical, où les plus grands maîtres étaient d'incomparables virtuoses. Les facteurs allemands qui ont le plus contribué aux perfectionnements des orgues, en donnant aux différents jeux une sonorité plus ample, une harmonie plus suave, ont été les frères Silbermann, Schrœter, Ern. Marx, etc. etc.; en France, les familles Dallery, Cliquot, Séb. Erard; en Italie, les Tronci, les Agati de Pistoja, J. B. Manchini et Callido. L'influence et l'action de ces artisans célèbres s'arrête à la fin du XVIIIe siècle. La Révolution française, à l'époque néfaste du sac des églises, de la suppression officielle du culte, transforma les édifices religieux en casernes, en usines, en magasins; la presque totalité des orgues fut détruite, les tuyaux en métal furent fondus ainsi que les cloches. Il existe pourtant encore dans quelques villes du midi des orgues conservées, restaurées, des familles Dallery, Cliquot, facteurs de très grand mérite; les orgues de Cliquot se distinguaient entre toutes par la sonorité, par le timbre harmonieux et chantant de ses jeux.

Au début du siècle actuel, les orgues détruites

furent remplacées par des instruments perfectionnés plus complets, et une génération d'organistes formée aux enseignements de maîtres habiles, ayant les traditions des grands clavecinistes Emmanuel Bach, Clementi, etc. etc., prit à cœur de faire revivre la grande école française, qu'avaient su conserver Daquin, Balbatre, Charpentier, Forqueray et Séjan père, dont le style ferme, nerveux, était bien plus dans la couleur et le sentiment des maîtres que celui de ses émules en virtuosité, ses contemporains. Séjan père fut organiste de la chapelle du Roi en 1789 ; à la Restauration, en 1814, il reprit ses fonctions qu'il conserva jusqu'en 1819. Séjan Louis, fils du précédent, fut le digne élève de son père ; exécutant très habile et compositeur de mérite, il lui succéda comme organiste à Saint-Sulpice, aux Invalides, et comme adjoint à la chapelle.

Aujourd'hui, nos églises possèdent les orgues les plus parfaites qui soient au monde, surtout depuis le merveilleux procédé de l'expression à la main, du son obéissant à la pression du doigt sur la touche, semblable à la pression de l'archet sur la corde, la faisant vibrer, trembler sous une pression plus ou moins forte. C'est au génie créateur de Sébastien Erard, qu'est due la réalisation de ce problème vainement cherché avant lui par de très habiles facteurs. L'orgue si parfait auquel S. Erard avait appliqué son ingénieuse invention, était destiné à la chapelle des Tuileries,

et l'instrument était près d'être achevé, lorsque la Révolution de 1830 et l'invasion populaire, inconsciente du mal fait aux arts, mit en pièces cette merveille musicale. Le neveu de S. Erard reconstruisit sur les modèles conservés, sur les plans non détruits, cet orgue pour la chapelle impériale de Napoléon III. Mais ce perfectionnement, œuvre de génie, n'est pas le seul progrès accompli depuis un demi-siècle. La famille artistique des Cavaillé-Coll, les facteurs Merklin, Stoltz, ont, eux aussi, enrichi les orgues d'une infinité de combinaisons nouvelles.

Les orgues modernes comptent plusieurs claviers : cinq et même six pouvant être réunis, accouplés, parlant séparément ou simultanément au moyen d'un mécanisme très simple. Indépendamment des claviers à mains, les grandes orgues possèdent aussi un clavier de pédales, d'une étendue de près de trois octaves : ajoutant aux effets de sonorité, des basses profondes, puissantes, et pouvant même dialoguer au moyen de traits énergiques, d'une rapidité relative étonnante, lorsqu'elles obéissent à la volonté de virtuoses tels que Lefébure, Saint-Saëns, Lemmens, C. Franck, Delaborde, interprétant des pièces de Bach ou de Mendelssohn. Le clavier des orgues répond à la pression des doigts avec une facilité presque égale à celle du mécanisme du piano ; pourtant, si le doigté est le même, les touches doivent être plus enfoncées et l'emploi

des doigtés par substitution est plus fréquent. Les notes tenues, les prolongations, les pédales intérieures ou supérieures, exigent de la part de l'exécutant la traduction rigoureuse des valeurs exprimées, la durée intégrale des parties qui concertent ; mais il est utile d'observer que la manière de produire le son diffère essentiellement des attaques variées et instantanées du piano. A l'orgue, les touches ne sont pas attaquées de la même manière par la raison toute simple, que l'exécutant n'a pas à se préoccuper de la sonorité à obtenir par l'action du marteau sur les cordes. Le tact, le toucher du pianiste, a une influence directe sur les cordes mises en vibration par l'action vive ou lente, moelleuse ou brusque, forte ou faible du lancement des marteaux. L'orgue ne se prête donc pas aux modifications obtenues sur le piano, dont le son est plus malléable, plus personnel.

Les improvisateurs trouvent dans l'exécution sur les orgues non seulement les plus riches éléments de sonorité, mais aussi une variété infinie de nuances, grâce aux jeux et aux timbres employés comme soli récitants, procédant par contrastes ou ingénieusement groupés comme le sont à l'orchestre les bois, les cuivres ou les instruments à cordes. Indépendamment de la variété des jeux, trois grands effets de sonorité s'obtiennent : 1° par la réunion de tous les jeux de flûte, tuyaux à bouche nommés jeux de fond ; 2° par la réunion de tous les jeux

d'anche, désignés alors sous le nom collectif grand jeu, grand chœur; 3° enfin par l'emploi des jeux de mutation, réunion des jeux de mixture et de cymbale, nommés plein jeu. Ce dernier groupement de jeux offre un phénomène de résonnance indéfinissable, inexplicable, suivant les lois naturelles et normales de l'harmonie, et pourtant d'un effet saisissant pour les oreilles les plus exercées, les plus délicatement organisées. Expliquons-nous plus clairement : chaque note, chaque touche du clavier du plein jeu, fait sonner en même temps que le son principal, la tierce, la quinte, l'octave plusieurs fois doublées, triplées. Chaque note isolée ou des suites d'accords, offrent le même phénomène de résonnance reproduit sur autant de notes qu'il en entre dans la formation des accords. Eh bien, ces résonnances multiples qui devraient produire des discordances intolérables, des successions incohérentes, se fondent dans un ensemble d'une sonorité puissante, harmonieuse. Le plein jeu, au lieu de produire une cacophonie sauvage, est de tous les jeux, le plus puissant, le plus majestueux.

Ajoutons que pour commander à cette merveilleuse machine, il faut un musicien de haute valeur, unissant le savoir à une riche imagination; il faut surtout que l'artiste possède cette qualité indispensable, le vrai style de l'orgue, qui n'exclut nullement, dans une certaine mesure, la fantaisie, mais tout particulièrement un style

clair, noble, simple, ne cédant jamais aux effets excentriques. Nos grands organistes français, César Franck, Saint-Saëns, Guilmant, Fissot, Théodore Dubois, Gigout, ne sont pas seulement de très habiles virtuoses, mais aussi des compositeurs dont la réputation est européenne.

Ce résumé historique des origines de l'orgue serait incomplet, sans une brève analyse des procédés mécaniques employés pour donner la vie à cette puissante et prodigieuse machine sonore. Voici les principaux éléments qui forment l'ensemble de cet instrument incomparable, si majestueux, si poétique, qu'il est à la littérature musicale ce qu'est la Bible comparée aux autres œuvres de l'esprit humain : le livre des livres.

Ainsi que nous l'avons constaté dans les pages précédentes, le principe sonore des orgues repose sur l'habile distribution de l'air emmagasiné dans de larges caisses hermétiquement fermées. Ces réservoirs distribuent l'air dans les tuyaux, les animent, et sont désignés sommiers à vent, à soupapes, à ressorts.

Les différentes séries de tuyaux, tubes sonores en bois ou en métal, régulièrement alignés, suivant leur timbre particulier, sont encastrés par la base sur un sommier supérieur, sous lequel de grandes tables mobiles, percées de trous, permettent ou empêchent l'introduction de l'air dans les tuyaux, suivant la volonté de l'organiste,

qui tire ou repousse le registre, ouvre ou ferme la communication avec le sommier à ressorts, réservoir du vent. Chaque file de tuyaux, ayant une sonorité spéciale, porte le nom de jeux. C'est ainsi que l'on désigne chaque famille de tuyaux à bouches ou à anches, dont les timbres variés donnent cet ensemble symphonique admirable, l'orgue.

La table du sommier sur laquelle reposent les tuyaux, a autant de conduits qu'il y a de touches dans le clavier. Ces fils conducteurs aboutissent à des soupapes que font ouvrir la pression des touches. Forcé par l'action des soufflets, l'air contenu dans le réservoir du vent, sommier à ressorts, fait irruption par les soupapes et les conduits dans les tuyaux, dont les registres sont ouverts. Nous le répétons encore pour être bien compris, c'est au-dessous de la table inférieure du sommier à tiroir que se trouve la caisse à vent, le réservoir d'air, immense boîte pneumatique, d'une dimension égale à celle du sommier, assez large pour contenir toutes les soupapes correspondantes aux tuyaux : c'est par ces soupapes que l'air pénètre dans les conduits lorsque les touches sont baissées ; car à l'état de repos, les touches n'étant pas pressées par l'action des doigts, les ouvertures sont hermétiquement fermées par des ressorts qui empêchent l'air de s'échapper par les soupapes. Pour que les tuyaux résonnent, il faut que le registre,

la seconde table mobile qui permet aux pieds des tuyaux d'être en communication avec le réservoir d'air, soit tiré et présente des ouvertures correspondant exactement avec les conduits du vent, et que les soupapes ouvertes lui permettent de frapper sur l'embouchure des tuyaux. Ces mouvements réunis répondent à la mise en action du jeu dont le registre est ouvert. C'est un fil de laiton fixé à la soupape qui la fait s'ouvrir lorsqu'on abaisse la touche à laquelle elle correspond ; la table supérieure du sommier à tiroir est percée d'autant de trous qu'il y a de tuyaux d'orgue. Ces ouvertures ont pour vérificateurs des trous semblables, à la deuxième et à la troisième table.

La deuxième table sert de régulateur, s'unifiant avec une précision rigoureuse à la série de tuyaux que comporte chaque jeu. Une tirette placée à droite et à gauche du clavier et portant le nom indicateur du jeu que l'organiste désire employer, fait mouvoir à sa volonté le registre du sommier à tiroir, de telle sorte que le vent arrive directement dans l'ordre de la série de tuyaux dont le registre est ouvert. Les soupapes par où s'échappe le vent du réservoir d'air, s'élèvent ou s'abaissent par un mécanisme très simple, avec une précision mathématique, par la pression des touches ; la soupape se refermant hermétiquement correspond exactement au mouvement de la touche qui se relève ; le tuyau

cessant d'être sous l'action vibratoire de l'air, ne résonne plus. La facture des orgues est vraiment une merveille d'ingéniosité, où les sciences de la mécanique et de l'acoustique s'unifient pour la plus grande gloire de l'art de la facture.

Les tuyaux des grandes orgues sont de deux essences différentes, en bois ou bien en métal spécial formé d'un mélange de plomb et d'étain, et aussi de pur étain. La résonnance des tuyaux de métal donne une sonorité claire, correspondant aux timbres d'instruments à vent, ayant un caractère brillant ; les tuyaux en bois ont généralement une sonorité moins éclatante. Les tuyaux des grandes orgues se divisent en deux espèces, de natures très distinctes : tuyaux à bouches, tuyaux à anches. Nous l'avons déjà dit, les pieds de tous ces tubes régulièrement alignés suivant le son qui les caractérise, s'emboîtent avec précision, dans les trous percés sur la première table du sommier à tiroir. C'est par l'embouchure disposée au pied de chaque tuyau que l'air, chassé du réservoir par l'action de la soufflerie, s'introduit et les fait résonner.

La structure des tuyaux, leur dimension et leur forme, leur qualité de tubes à bouches ou à anches contribuent à donner la nature du son des différentes familles d'instruments que les jeux d'orgue visent à imiter. Les tuyaux varient de grandeur en raison de la gravité ou de

l'acuité du son. Dans la langue technique de la facture, on désigne sous le terme de *bouche*, l'ouverture minime, ménagée au-dessus de l'embouchure des tuyaux, et qui sert d'entrée à l'air comprimé, chassé par la pression pneumatique de la soufflerie, lorsque les soupapes correspondant aux touches sont mises en jeu par l'action du fil conducteur qui les relie au clavier. Chaque touche abaissée fait mouvoir une soupape livrant passage à l'air, qui va directement frapper l'embouchure du tuyau. La soupape se referme hermétiquement sous l'action du ressort; lorsque la touche enfoncée se relève, le tube n'étant plus alimenté par le vent du réservoir cesse de résonner et de vibrer. La famille des jeux d'anche, ainsi que celle des jeux à bouche est nombreuse et de timbres très divers. Les tuyaux à anche diffèrent de ceux à bouche par la particularité suivante : le pied du tuyau, quelle que soit sa longueur, son diamètre, sa forme, reçoit directement l'action du vent venant frapper l'embouchure et faisantirruption dans le tube; mais l'air suit un petit canal en forme de bec d'oie, et dans ce conduit qui remplace la *bouche*, vibre une lamelle de métal. L'air qui fait vibrer l'anche, la lamelle en laiton, donne aux tuyaux ainsi facturés des timbres caractérisés, reproduisant avec assez d'exactitude la qualité de son du hautbois, du cor anglais, de la clarinette, du basson. Les jeux

d'anche, dont les effets sont habilement ménagés offrent aux improvisateurs, qui savent les utiliser séparément ou par groupes, un coloris musical très pittoresque.

Les orgues modernes ont plusieurs sommiers, plusieurs systèmes de mécanisme, pour transmettre à cette forêt de tuyaux (plus de huit mille) communiquant à un nombre égal de soupapes, la volonté de l'organiste faisant appel aux différents claviers de récit, d'expression, d'accouplement. Les grandes orgues en comptent six à mains, non compris le clavier des pédales. Les claviers ont chacun une série de registres, de sommiers et tout le système de mécanisme nécessaire au fonctionnement des jeux. Ce sont donc cinq ou six instruments particuliers, réunis dans un immense buffet, puisant leur force sonore, leurs voix, leurs timbres au même générateur vital, au grand réservoir d'air, alimenté par la soufflerie.

Les claviers des grandes orgues modernes ont au minimum cinq octaves à mains, 62 touches et deux octaves graves aux pédales. Les perfectionnements dans toutes les parties de la facture ont aussi porté sur la facilité du clavier, et sur la rapidité de rapport des touches avec les soupapes à air. De cette promptitude et de cette exactitude rigoureuse de transmission de volonté, dépendent la clarté d'exécution. Mais malgré les nombreuses modifications appliquées par les

plus habiles facteurs, la voix sonore, retentissante, majestueuse des orgues se prête rarement avec bonheur aux traits rapides, aux successions chromatiques, aux formules sautillantes. Les claviers demandent une grande précision dans le toucher, un jeu lié et soutenu. Les orgues modernes comportent les nuances expressives, mais il ne faut nullement chercher la diversité des attaques du clavier obtenue sur le piano, où l'individualité du virtuose s'accuse par tant de nuances et d'accents différents. Pour le jeu des orgues il importe d'enfoncer franchement la touche, et il faut la maintenir baissée aussi longtemps que le son doit se prolonger.

Depuis un demi-siècle, la facture des grandes orgues offre une telle perfection, que les virtuoses les plus exigeants n'ont plus un désir à exprimer. Les orgues construites par la maison Cavaillé-Coll pour les églises de Paris et aussi pour les sanctuaires de plusieurs des capitales d'Europe, nous paraissent réaliser toutes les améliorations possibles, et qui, il y a un siècle, eussent semblé des problèmes insolubles. Les anciennes orgues réputées les plus admirables, ne sont plus depuis longues années l'expression de l'idéal atteint.

Les orgues de Notre-Dame, de Saint-Sulpice, de la Madeleine, de Saint-Eustache, de Saint-Vincent-de-Paul, de la Trinité, etc. etc., sont d'une perfection relative bien plus grande ; non

seulement pour l'étendue du clavier, pour le nombre des jeux, les combinaisons d'accouplement, mais pour la beauté du son, la distinction des timbres. Ces prodigieuses machines sonores reproduisent toutes les voix de l'orchestre. L'expression, s'ajoutant au timbre, a fait de l'orgue le plus merveilleux des instruments, et pourtant ce perfectionnement nous semble changer le caractère des grandes orgues, dont la voix puissante, majestueuse, paraît mieux s'harmoniser avec le sentiment austère et calme du plain-chant; celui-ci repousse, comme un emprunt fait aux passions humaines, les accents d'une expression dramatique. Assurément il serait barbare et anti-artistique de renoncer d'une façon absolue à cette belle invention due à un facteur de génie, qui a voulu donner aux organistes de goût un moyen certain d'impressionner et d'émouvoir. Mais en toute sincérité et dans la franchise de notre cœur, nous partageons l'opinion d'un croyant fervent et respectueux du style religieux : c'est qu'il faut avant tout s'inspirer du sentiment suave, calme, recueilli de la prière et des hymnes chantées. L'instrument qui dialogue avec les voix, doit se fondre dans un même élan d'adoration et d'harmonie, de la façon la plus complète, avec le style musical des chants liturgiques. L'orgue n'est pas seulement un admirable instrument, c'est un monument harmonieux s'unifiant avec

*

le caractère mystique, grandiose et divin de nos églises.

Les maîtres qui ont illustré la musique d'orgue sont en nombre considérable. L'école classique comprend Buxtéude, Pasquini, Frescobaldi, Froberger, J.-S. Bach, Haendel, Scarlati, Couperin, Telemann, Purcell, Paradies, Marcello, Rameau, Daquin. Au style des maîtres anciens procédant des formules scolastiques de la fugue, des imitations canoniques, a succédé une école plus fantaisiste, plus mouvementée, où l'imagination, l'invention mélodique, les effets colorés et imitatifs tenaient une plus large place, prédominaient même quelquefois trop. Les pièces de Couperin, de Rameau n'avaient pas la solide charpente des fantaisies et des toccattes de Bach, Haendel et Scarlatti ; mais on ne peut leur dénier un charme mélodique, un tour original tout spécial, enfin un caractère national assez prononcé pour avoir donné à l'immortel Bach la pensée d'écrire des suites de pièces françaises.

Aux époques de foi vivace et de croyances sincères, les orgues, le plain-chant, l'architecture romane, celle du moyen âge, les mystiques verrières, tout ce grand ensemble décoratif s'unissait pour impressionner les foules, les porter au recueillement ou les inviter à l'adoration. Ces masses de fidèles réunis pour entendre la bonne parole, ou chanter les louanges du Très-Haut, écoutaient dans une douce quiétude les

chants liturgiques ou les solennels et pieux accents des orgues. Ces temps sont loin de nous ; mais si les œuvres d'art ne sont plus animées du souffle divin, elles doivent toujours procéder du sentiment d'unité qui s'impose à toutes les œuvres d'art. Le style de la musique d'orgue doit être noble, majestueux, d'harmonie calme.

Les organistes français des autres générations et ceux de l'époque présente, comptent dans leurs rangs bon nombre de musiciens de grande valeur, des virtuoses de premier ordre. A ces artistes modestes et convaincus revient l'honneur d'avoir conservé dans leur pureté les saines traditions du style religieux. L'école française moderne peut citer avec orgueil parmi ses vaillants organistes, les noms justement célèbres de maîtres regrettés : Séjean, d'Anjou, Boëly, Beauvarlet, Simon, Benoist, Fessy, Batiste, Miné, Lefèbure, auxquels ont succédé des artistes de haute valeur : Franck, Dubois, Saint-Saëns, Loret Guilmant et beaucoup d'autres qui, tout en étant moins connus, ont pourtant un grand mérite. Si tous n'écrivent pas la fugue et ne l'improvisent pas comme Mendelssohn et Lemmens, du moins possèdent-ils le style pur, noble et sérieux qui est le vrai caractère de la musique d'orgue, l'instrument musical religieux entre tous. Les organistes français et belges sont à l'heure présente réputés les plus habiles pour la virtuosité et la science harmonique. Saint-Saëns,

Théodore Dubois, Widor, notre ami regretté, Lefébure Wely, C.-A. Franck, Fissot, sont des maîtres dans la plus large et la plus belle acception du mot. Tous aussi sont des pianistes de grande valeur; mais le nombre des organistes est relativement restreint, beaucoup de virtuoses renommés n'ayant pas jugé utile, nécessaire de faire leurs humanités musicales complètes. J'en excepte pourtant bon nombre de mes disciples : Pierné, Vidal, Réné, Grandjanny et leurs aînés dans la carrière : G. Bizet, J. Cohen, pianistes virtuoses, et improvisateurs à l'orgue.

Quelques mots encore sur les petites orgues. Le premier promoteur en France de l'orgue expressif, de l'harmonium, est M. Grenier de Bordeaux.

Ce n'est pas à titre d'inventeur, puisque de nombreux essais, remontant à deux cents ans, avaient été faits avant lui, mais l'art musical, et tout particulièrement la vulgarisation de l'orgue de salon, doivent à cet amateur distingué et passionné pour le progrès, les premiers modèles de l'orgue expressif. « La disposition du sommier y était identique au sommier des orgues à tuyaux, mais le tube était remplacé par un corps sonore beaucoup plus court ; enfin l'anche battante des grandes orgues avait pour équivalent le jeu des anches libres. M. Grenier n'est pas l'inventeur, mais a l'honneur d'être le réintroducteur du système des anches libres appli-

qué depuis lui avec tant de succès dans la fabrication devenue si populaire des harmoniums. Après l'initiateur Grenier, Pinsonnat, Debain, Mustel, et tout spécialement la famille Alexandre père et fils, ont non-seulement donné un corps à sa pensée, mais modifié, perfectionné, développé dans de larges proportions son système, ses procédés. Disons encore que Sébastien Erard avait, lui aussi, en appliquant aux grandes orgues ses idées sur l'expression, sur la modification du son à la main, la touche obéissant à la pression du doigt, préconisé l'excellence des jeux d'anche, et tiré de l'emploi de ce mode de sonorité l'effet le plus musical et le plus artistique.

L'orgue de salon, l'harmonium, dérivé très amoindri des grandes orgues, a pour élément primordial, pour générateur, l'air comprimé, qui, ainsi que pour les grandes orgues est la force motrice. Mais dans les harmoniums, son action s'exerce d'après un système tout différent. L'harmonium, dont les premiers modèles ne remontent pas à plus de soixante-dix ans, a conquis une popularité rapide, presque aussi grande que celle qui a accueilli le piano, succédant au clavecin. Le principe de l'harmonium repose, comme dans la facture des grandes orgues, sur l'action de l'air comprimé dans un réservoir, chambre à vent, alimentée par une soufflerie que fait mouvoir l'artiste en pressant régulièrement

sur de larges pédales mettant en mouvement des pompes à air, le refoulant, l'emmagasinant dans des récipients spéciaux. Lorsqu'un registre correspondant à la moitié du clavier, ou les deux registres portant la même indication sont tirés, l'air chassé par la pression des pédales, la soupape des registres étant ouverte, l'air comprimé s'échappe du réservoir à air, pénètre dans le compartiment des jeux, et se trouve en communication directe avec les anches libres, lorsque les soupapes ont été levées par l'action réservée à la table du mécanisme. Les touches étant abaissées et cessant de recouvrir et de fermer hermétiquement les ouvertures pratiquées dans le sommier au-dessus de chaque anche, l'air met en vibration des lamelles de métal d'une graduation exactement calculée, d'une force de résistance voulue, pour offrir une échelle sonore de sept octaves.

Lorsque l'orgue est à percussion, les lamelles de métal sont attaquées par de légers marteaux qui se relèvent instantanément pour que la vibration obtenue par le marteau permette à l'anche de vibrer librement. La percussion parle avec la docilité et la rapidité du piano, mais l'attaque faite par le marteau doit toujours être très modérée, très tempérée : ce mode de toucher s'applique de préférence aux traits légers, rapides, qui demandent plus particulièrement la précision, la netteté du son. L'exécutant qui emploie le jeu

de percussion ne doit jamais rechercher les effets de force et toujours éviter une articulation trop ferme; l'action du marteau, son brusque frappement sur les lamelles vibrantes, produirait un effet très désagréable. Les attaques variées, et le mode d'accentuation du piano, n'a aucune raison d'être dans l'exécution sur les harmoniums. La percussion ajoutée à l'orgue expressif permet donc une attaque plus vive et sans aucune confusion dans les traits rapides, tout en conservant à la disposition de l'exécutant les sonorités et les timbres variés de l'orgue. C'est à M. Martin, de Provins, qu'est due l'idée de la percussion appliquée à l'harmonium, mais ce sont MM. Alexandre père et fils, Debain, Mustel, qui ont mis à exécution son ingénieux procédé. Les harmoniums, et tous les instruments dérivés du système des anches libres, ont été depuis cinquante ans constamment perfectionnés par des facteurs très habiles, secondés dans leurs patientes recherches par les conseils expérimentés des virtuoses de l'orgue de salon.

CHAPITRE II

Instruments à cordes pincées et frappées.

Nous avons dû faire précéder cette étude, sur les origines du piano et des instruments à clavier dont il est dérivé, d'un résumé historique concernant les orgues de différente nature, désignées par les auteurs anciens sous l'appellation générique d'*organa*. Il nous reste à parler des premiers instruments à cordes pincées ou frappées avec des baguettes, avec les doigts, des plectres, ou des marteaux.

Il y a loin du psaltérion et du tympanon aux pianos modernes, et pourtant ces deux instruments, ainsi que la mandoline et la harpe galloise, sont les ancêtres de l'épinette, du clavecin et du piano. L'art mécanique, admirablement secondé par les connaissances acoustiques, par les mathématiques, affirmant les lois de résonnance et les phénomènes vibratoires, ont, après plusieurs siècles d'essais, d'expériences, codifié les lois de la facture, et tout spécialement donné des plans d'une exactitude algébrique. bso-

lue, pour la construction des pianos modernes.

Remontons donc le cours des siècles et prenons pour premier type d'instruments à cordes la lyre grecque, instrument préféré des druides et des bardes avant Jules César, remplacé par la harpe galloise à l'époque gallo-romaine. L'usage de la lyre à trois cordes dans les Gaules, remontait sans doute à l'époque où une colonie Phocéenne était venue fonder Marseille. La science ne possède aucun document écrit relatif aux chants des druides et des bardes gaulois, l'enseignement étant purement oral. Les hymnes sacrées et les danses religieuses étaient accompagnées par les sons de la lyre, de la harpe galloise, de la cythare, instruments à cordes pincées avec les doigts ou le plectrum, auxquels s'ajoutait une trompette métallique d'une sonorité stridente. Jusqu'au ve siècle, ces instruments furent les seuls usités dans les Gaules, puis, à partir du vi^e^ siècle, le cruth, instrument à trois cordes tendues sur une boîte sonore, mises en vibration par l'action d'un archet, arc allongé, se généralisa. L'étymologie du nom de cet instrument, usité surtout chez les Cambriens-Bretons, vient du celte primitif, *cruisigh*, musique, qui tire lui-même son origine du mot sanscrit *crus*, crier, produire des sons puissants (Fétis, *Histoire de la musique*). La figuration du cruth ou crouth apparaît sur les médailles, sur les bas-reliefs et dans les manuscrits à partir du

VIe siècle. La rotte était un instrument à cordes pincées comme la lyre et la harpe, et nullement joué avec l'archet comme le cruth, dont l'usage s'est conservé jusqu'au VIIe siècle, où le rebec (ou rebet), sorte de violon rustique, a succédé au cruth, adopté jusque-là par les chanteurs populaires bretons. Le rebec a eu pour type premier le rebad, instrument arabe de même forme. Le binviou, biniou, ou cornemuse, était fort en usage chez les Gallo-Bretons vers le Xe siècle. De cette époque date aussi la bombarde, instrument de la famille des hautbois, mais plus grave, et dont l'usage s'est conservé jusqu'au XVIIIe siècle.

Pendant l'occupation romaine, l'antique langue gauloise disparut peu à peu du sol national pour faire place à une basse latinité, puis lentement, progressivement, la langue française, mélange de celtique, de teutonique et de latin, s'est formée à nouveau. Les Gallo-Bretons, dans leur attachement inaltérable au dialecte celtique, aux traditions, aux usages, aux chants bardiques, ont conservé la langue primitive et les poésies dont ils ont pieusement gardé le souvenir. Grâce à ce culte national pour les légendes merveilleuses, pour les chants druidiques, la langue et les traditions perdues pour la grande majorité des Gaules, se sont transmises de génération en génération chez les Cambriens-Bretons.

La cithare différait de la lyre par l'addition d'un pied de métal qui lui servait de base; comme à la harpe moderne, on pinçait les cordes soit avec les doigts, soit avec un plectre, *plectrum,* petit instrument d'ivoire. La cithare ayant à sa base une table d'harmonie, et se trouvant par ce fait équilibrée, on pouvait pincer les cordes des deux mains et faire sonner plusieurs cordes simultanément. La lyre antique était l'instrument préféré pour accompagner, soutenir le rhythme des chants récités, déclamés. Le psaltérion différait de la cithare par la tension d'un plus grand nombre de cordes d'inégales grandeurs, et aussi par la disposition de la table d'harmonie, caisse de résonnance, placée au sommet de l'instrument. La forme du psaltérion était carrée ou triangulaire, et le nombre de cordes fixées, tendues, sonnant sous la traction des doigts, était de dix à douze.

Le nable (*nabulum*) ou psalter, instrument de prédilection des ménestrels, était une variété du psaltérion, le même instrument un peu agrandi, comptant seize cordes tendues sur une caisse de forme triangulaire. Il se jouait avec les doigts ou le plectre.

Le dulcimer, autre variété du psaltérion, à forme triangulaire, avait un grand nombre de cordes tendues sur un chevalet et fixées sur une caisse sonore. Le dulcimer se posait horizontalement à plat, on faisait résonner les

cordes en les frappant avec de petites baguettes ou de petits marteaux de bois. Cet instrument de percussion sans clavier, où la sonorité forte et douce pouvait s'obtenir par la façon d'attaquer la corde, ne serait-il pas l'origine, le point de départ du *piano-forte* ?

Tous les historiens font remonter à la plus haute antiquité égyptienne, hébraïque, asiatique, arabe, les deux premiers types d'instruments à cordes pincées par les doigts, par le plectrum ou frappées par des baguettes de bois. C'est l'Orient, berceau de notre civilisation, qui nous a enseigné ces deux principes, ces modèles rudimentaires, comme aussi l'art primitif des orgues, résumant les différentes familles des instruments à vent. C'est vers le XIVe siècle que les premiers essais de la mécanique remplacant l'action des doigts sur les cordes de la lyre, du psaltérion, de la harpe, ont été tentés avec succès, et ont donné plusieurs types d'instruments à clavier, de timbres différents; tels que le clavicimbalum, dulce melos, virginale, épinette, variétés du même système. Le procédé mécanique reposait sur le pincement de la corde cédant à l'action d'un bec de plume, à la pression d'une lamelle de métal, remplaçant la traction du doigt, obéissant docilement à la pression de touches régulièrement disposées, mettant à la disposition de l'instrumentiste un clavier de plusieurs octaves, permettant l'attaque simultanée de plusieurs

notes sonnant à la fois, faisant harmonie. Les ouvrages traitant spécialement de l'histoire de la musique, les poëmes et les poésies, où il est fait mention d'instruments de musique à clavier autres que les orgues, assignent au XIVe siècle les premiers essais sérieux de procédés mécaniques substitués aux doigts pour pincer et faire résonner les cordes.

Le psaltérion à plusieurs rangées de cordes de métal, résonnant sous l'action de baguettes frappant les cordes, a pris en France le nom de tympanum. La sonorité du tympanum ou tympanon était agréable, argentine. Le clavicithérium, caisse sonore montée de cordes semblables à celles du violon, résonnait au moyen de petits plectres, becs de plumes placés à l'extrémité de touches formant clavier, offrant une succession harmonique régulière. C'est l'*épinette* rudimentaire, le premier type régulier du clavier disposé pour le pincement des cordes.

La corde vibrait sous l'action d'un bec de plume placé à l'extrémité supérieure d'une petite languette à bascule. Pressé sur la corde par l'abaissement de la touche, le bout de plume la faisait résonner en s'échappant comme un ressort. Ce petit mécanisme très élémentaire revenait au repos lorsque le doigt quittait la touche. L'effet produit était celui d'une corde pincée par le doigt ou par un plectre. C'est le point de départ des procédés plus perfectionnés

2

déjà, des épinettes, des virginales. Le clavicorde qu'il ne faut pas confondre avec le clavecin, épinette agrandie, offrait cette particularité que les cordes, sous l'action des touches, étaient frappées par des tiges de métal; de même que dans le tympanum des anciens, les cordes résonnaient frappées par des baguettes. Le *clavicorde,* sorte de clavecin d'une étendue approximative de quatre octaves, avait pour l'instrumentiste l'avantage de permettre de modifier le son et de le nuancer par le plus ou moins d'abaissement du clavier, par la pression et l'impulsion de la touche, les cordes résonnant par l'action de petites lamelles de cuivre fixées à l'extrémité de chaque touche.

C'est à l'ingénieuse invention du clavier, réservé dans le principe aux orgues, aux instruments à soufflerie, qu'il faut attribuer les premiers essais d'harmonie, d'émission simultanée de sons distincts formant accords. Mais la vie normale, même au moyen âge, époque de foi vive et naïve, ne se passait pas toujours à l'église ; les orgues portatives donnaient aussi aux musiciens de l'époque la possibilité d'accompagner leurs chants, cantiques ou chansons, en s'adjoignant les instruments utiles, autres que les orgues. Les différents psaltérions, nables, rebecs, etc., etc., vinrent unir leurs harmonies aux cithares, aux tympanons, aux premiers instruments à clavier, d'une échelle très res-

treinte ; mettant sous la main des musiciens de profession ou des ménestrels, la possibilité de s'accompagner en faisant résonner plusieurs sons à la fois, et permettant d'essayer les combinaisons à deux, trois et quatre parties.

Ces harmonies, d'une simplicité et d'une rudesse toutes primitives, s'épurèrent lorsque la science harmonique, l'art du contrepoint, des chants mesurés, furent réglementés. A partir des XIII[e] et XIV[e] siècles, dès le moment où les facteurs appliquèrent le système du clavier aux instruments à cordes de métal ou de boyaux, les maîtres organistes sont devenus clavicordistes, clavecinistes, et ils ont excellé sur tous les instruments à clavier : épinettes, virginales, qui charmaient les loisirs des châtelaines, ou animaient les solitudes des cloîtres.

L'épinette était un petit clavecin de l'étendue de trois octaves. Chaque touche du clavier était terminée à son extrémité par une lamelle de bois sur laquelle était fixée un bec de plume. Ce plectre, en s'appuyant sur la corde correspondante à la touche, la faisait vibrer en s'échappant. Ce son aigrelet, uniforme, sans tenue dans les vibrations, avait le don de charmer nos ancêtres ; il accompagnait discrètement les chants d'amour, les pastorales et toutes les poésies mythologiques du temps. Les cordes des épinettes, jusqu'au XVI[e] siècle, étaient de même nature que celles des violons ; plus tard on subs-

titua des cordes métalliques aux cordes à boyaux.

L'usage de l'épinette remonte au xvᵉ siècle; sa sonorité grêle, sa voix chevrotante, se mariaient aux mièvreries de cette époque galante.

L'épinette n'avait qu'une corde pour chaque touche; son étendue était de trois octaves. Le virginal, nommé aussi la virginale, la sourdine, étaient des variétés de l'épinette.

L'épinette, le virginal, le cembalum et les autres instruments de même nature, qui ont précédé le clavecin, ont eu pour ancêtres la grande famille des instruments à cordes fixes, tendues sur une caisse sonore plus ou moins grande, vibrant sous la traction des doigts ou de lamelles de bois ou de métal, les entraînant en dehors de leur tension normale. L'épinette était une grande mandoline reposant sur des pieds ou simplement enfermée dans une boîte ouvragée.

La virginale avait la forme d'un petit piano carré; sur sa caisse harmonique étaient montées et tendues des cordes métalliques très fines, que faisaient vibrer de petites tiges de bois nommées sautereaux, munis d'un bec de plume servant de plectre, appuyant sur la corde, la faisant résonner et s'échappant rapidement sitôt l'action produite; la touche se relevant, le mécanisme revenait au repos. A chaque touche, à chaque corde correspondait l'attaque du sautereau faisant sonner la corde.

La virginale avait un clavier de trois octaves. L'épinette, qui avait la forme d'une petite harpe couchée horizontalement, était construite sur le même mode de mécanisme, mais les cordes étaient plus longues et l'étendue du clavier de quatre octaves. La qualité de son différait peu de celui de la virginale, instrument favori des reines Elisabeth d'Angleterre et de Marie Stuart, la reine d'Ecosse. Notre ami regretté, Am. Méreaux, dans son magnifique ouvrage sur les clavecinistes, donne de belles reproductions, de précieux spécimens de la virginale, de l'épinette, du clavicorde et du clavecin.

Les recherches sur l'histoire de la facture et de la lutherie n'ont pu déterminer où parut le premier type du clavecin et de l'épinette; tout porte à croire cependant que c'est en Italie, au xve siècle, que s'exécutèrent les premiers modèles d'instruments à clavier pinçant les cordes métalliques, ou les frappant. Le clavecin, qui succéda à l'épinette, procédait exactement du même mécanisme, mais offrait à l'exécutant un plus grand nombre de touches, cinq octaves, quelquefois deux claviers sonnant simultanément ou séparément; de même qu'à l'épinette, les cordes étaient mises en vibrations par l'action de sautereaux, petites lamelles de bois, munies d'un bec de plume taillé en bizeau, soulevées par les touches du clavier faisant bascule. Ces languettes de bois venaient s'ap-

puyer sur les cordes et les faisaient vibrer en s'échappant ; le sautereau, revenant sur la corde, suspendait la résonnance. Le son du clavecin n'était susceptible d'aucune modification de force ou de douceur par la pression des doigts ; mais les clavecins perfectionnés avaient plusieurs pédales, qui modifiaient la qualité de son de l'instrument dans toute son étendue.

Le clavecin harmonique avait la prétention, un peu ambitieuse, d'imiter le timbre de divers instruments à cordes, à vent et à percussion. Enfin, le clavecin à archet, système que l'on a plusieurs fois essayé d'appliquer aux pianos modernes, substituait au pincement de la corde l'action de l'archet adhérant aux cordes, en les faisant résonner au moyen d'une pédale.

Mais tous ces essais, intéressants au point de vue historique de la facture, ne sont point entrés dans le courant usuel de la fabrication.

Les doigts, en s'engageant sur les touches des claviers, qui, dans le principe, n'avaient pas plus de quatre octaves, ne pouvaient jamais obtenir qu'un petit son aigrelet, sans vibrations prolongées, mais qui, malgré son peu d'ampleur et sa monotonie, avait un timbre d'une originalité assez grande pour frapper agréablement, et charmer les oreilles des mélomanes du temps.

Des musiciens d'un réel savoir et d'une virtuosité incontestable, cultivaient avec amour, avec

passion, ces modestes instruments, considérés aujourd'hui comme objets de haute curiosité, classés parmi les spécimens rares servant à élucider l'histoire rétrospective de la facture.

Les cordes des épinettes, virginales, etc., etc., primitivement en boyaux de chat, comme les cordes des violons, furent aux XVIe et XVIIe siècles remplacées par des cordes de métal, en fer et en cuivre. Ce système du pincement de la corde par un bec de plume donnait bien l'effet sonore de la mandoline. La facture des épinettes, et plus tard des clavecins, ne s'adressait qu'aux heureux du monde, aux nobles et élégantes dames de la société la plus raffinée, où les idylles amoureuses de flore et zéphir, le gazouillement des oiseaux, le murmure des ruisseaux, et le doux martyre des bergères étaient le summum des élans de tendresse. Ces instruments à la voix discrète étaient ornementés de peintures des maîtres les plus célèbres, agrémentés d'incrustations d'ivoire. Le musée instrumental du Conservatoire de Paris, formé dans le principe de la belle collection de notre ami regretté, Clapisson, le compositeur si populaire et distingué à la fois, renferme plusieurs beaux modèles de riches épinettes. Il y a eu des essais d'épinettes à marteaux, petits maillets de bois qui ont été le premier acheminement au système moderne du piano.

Sur le clavicorde, la bonne sonorité dépendait beaucoup du tact de l'artiste, car une attaque trop brusque ou trop vive, altérait la justesse, modifiait la qualité normale du son. Il importait donc de conserver rigoureusement à tous les doigts une force égale pour éviter tout mauvais effet. La lame métallique frappant la corde ne la quittait, que la touche se relevant par un mouvement de bascule.

Le grand Sébastien Bach, son fils Emmanuel, Mozart enfant, et même Beethoven, ont joué du clavicorde, s'en sont servis, son transport étant très facile, comme instrument d'étude en voyage.

Le manicorde, variété du clavicorde, avait la forme du piano carré, non monté sur pieds. Les cordes n'étaient pas métalliques, et la douceur des sons en faisait l'instrument de prédilection des religieuses ; les historiens et les poëtes vantent la suavité et le charme harmonieux du manicorde, qui avait un clavier de quatre octaves.

Le clavecin avait, en plus petit, la forme de nos pianos à queue, figurant une harpe couchée, renversée sur le côté ; le clavecin succéda à l'épinette, qu'il déposséda de la faveur de nos pères. La facture du clavecin reposait sur les mêmes éléments de sonorité que l'épinette, mais les cordes n'étaient plus attaquées de la même façon ; les sautereaux, mus par un méca-

nisme relativement mieux conçu, donnaient une sonorité moins aigre, d'un timbre moins grêle, moins sec. Le clavecin a rapidement détrôné l'épinette, la virginale, etc., etc., et son usage s'est généralisé, popularisé sous l'action puissante d'une légion de virtuoses et de maîtres qui ont illustré l'instrument.

C'est à Cristofori, né à Padoue, en 1683, fondateur d'une fabrique d'épinettes et de clavecins à Florence en 1710, qu'il faut attribuer l'idée première du *cembalo a martelleti,* clavecin à marteaux, origine incontestable du piano moderne, qui, comparé à ces premiers essais, ressemble à ces modèles types comme les armes perfectionnées de notre époque aux fusils à mèche ou à rouet de nos aïeux. Et pourtant l'ingénieuse, mais sans nulle doute très imparfaite invention de Cristofori, présentée et produite par lui en 1718, à la cour du duc de Toscane, ne fit pas révolution dans la facture. Elle était même abandonnée par son promoteur, lorsque de plus habiles mécaniciens, se servant du procédé, le perfectionnant, lui assurèrent un immense succès dans toute l'Europe. Les évolutions de l'art, comme toutes celles de l'esprit humain, en travail d'enfantement d'une création nouvelle, sont précédées d'une germination, d'une lente incubation de la pensée qui doit s'imposer plus tard. Enfin, apparaît à l'heure propice de l'éclosion et de l'irradiation de l'idée,

un homme de haute intelligence ou de génie, qui réunit, condense, résume en lui tous les efforts partiels jusque-là infructueux, mais qu'il réussit à produire, à faire prévaloir, lorsque les idées sont bien réellement viables.

Au règne du claviciterium, du clavicorde, du harpsicorde, du virginale, de l'épinette, succéda la domination absolue du clavecin. Cet instrument perfectionné avait deux claviers et différentes espèces de pédales de combinaisons, faisant mouvoir, par exemple, des lames de bois reliées ensemble, recouvrant la partie supérieure du clavecin, et pouvant s'ouvrir ou se fermer comme un volet, pour augmenter ou diminuer la sonorité au gré de l'exécutant.

Les clavecins de Hans Ruckers, d'Anvers, et de ses deux fils, Jean et André, furent très renommés à la fin du XVI[e] siècle. Ces célèbres facteurs envoyèrent dans toute l'Europe les produits très recherchés de leur fabrication artistique. La France, l'Angleterre, l'Allemagne et l'Espagne ont possédé de nombreux clavecins de la famille Ruckers. Les facteurs italiens, dont la réputation durable a laissé une trace brillante, ont été le *Crotone, Zanetti* et *Farini*. Plusieurs de leurs clavecins étaient montés avec des cordes de boyaux, qui changeaient la nature du son, le rendaient plus doux, moins métallique. En France, les facteurs de clavecins dont les noms ont acquis une juste célébrité, furent

Richard, E. Blanchet, l'arrière-grand-père du facteur de pianos, Pascal Taskin, de Liège, enfin Sébastien Érard, le fondateur de la maison, dont la renommée européenne est une de nos gloires industrielles et artistiques.

Sébastien Érard a commencé par fabriquer des clavecins d'une grande perfection avec système transpositeur, additionné de jeux d'orgue, et réunissant toutes les ressources compatibles avec le mode de production du son. Les clavecins, dont l'étendue primitive était de quatre octaves, avaient atteint au XVIIIe siècle cinq octaves et demie.

Tout ce qui était modifiable dans la nature de l'instrument fut perfectionné par d'habiles facteurs, qui s'ingénièrent à trouver des timbres variés, et à suppléer au manque de tenue du son, en le renforçant d'un jeu d'orgue pouvant être employé à volonté, simultanément ou séparément. Les imitations d'instruments ne donnèrent jamais au clavecin que des effets peu satisfaisants.

Le clavecin a régné souverainement en Italie, en Allemagne, en France, en Angleterre, pendant un siècle et demi : ce n'est que vers 1760 que les grands clavecinistes et organistes ont adopté le forte-piano. Par une curieuse contradiction, cet instrument, le plus populaire de tous à l'heure présente, est simplement nommé *piano*, alors qu'il paraît avoir atteint le maximum

de sa puissance sonore. Dès 1745, le grand Sébastien Bach avait improvisé devant le roi de Prusse, sur un des nombreux pianos que ce souverain avait acheté au célèbre facteur Silbermann, celui qui avait si habilement mis en œuvre, en les perfectionnant, l'idée, le procédé du facteur florentin *Cristofori:* le maillet, le marteau substitué au sautereau, au bec de plume pinçant la corde.

Marius, facteur parisien, présenta à l'académie des sciences en 1716, un clavecin à maillets, petits marteaux suivant le système adopté depuis. Mais avant l'envahissement du piano, le clavecin a régné souverainement dans les salons et les concerts de la cour. Tous les souverains mélomanes avaient leurs clavecinistes préférés, attachés au personnel des musiciens de la chambre; les Chambonnière, la dynastie des Couperin, ont été célèbres sous Louis XIII et Louis XIV : la vogue du clavecin a pour le moins égalé celle du piano. Les virtuoses du luth, de la mandoline, de la vielle, les hautboïstes, les flutistes, accompagnaient les clavecinistes, ou concertaient avec eux. Mais déjà les célébrités du clavecin dirigeaient en maîtres les concerts privés de la chambre du roi.

Pendant la période brillante du clavecin, on a cherché par d'ingénieux moyens à modifier le timbre, accroître le volume du son, en augmentant le nombre des cordes, et en changeant les

moyens de mise en vibration. On a obtenu ainsi le clavecin d'amour, le clavecin angélique, d'une sonorité beaucoup plus douce, où le pincement des cordes était fait par des languettes de bois recouvertes de velours, au lieu de becs de plumes ou de lames métalliques frappant sur les cordes comme dans le *clavicorde,* appelé aussi *claricorde,* d'une sonorité plus claire mais toujours non soutenue, de vibrations courtes et non prolongées. Le clavecin organisé, doublé d'un jeu d'orgues, prouvait combien les facteurs intelligents, amoureux du progrès, se préoccupaient de remédier par tous les moyens en leur pouvoir au manque de sonorité, cherchaient à trouver un mode d'expression donnant la variété des timbres et la possibilité de modifier le son du *fort* au *faible.*

L'invention du piano-forte était pressentie, devinée, le point de mire des inventeurs. Les clavecins du XVIIe et du XVIIIe siècle, comparés à ceux du XVIe, étaient d'une perfection relative, comparable aux pianos de concert moderne, mis en parallèle avec les pianos à cinq octaves de Silbermann et Zumpé. Les grands clavecins avaient deux claviers résonnant séparément ou simultanément, octaviant le chant ou les traits, et divers jeux de timbres différents comme aux orgues. Le clavier et la disposition ingénieuse des touches ont fait éclore des inventions bizarres, prétentieuses ou ridicules, donnant le titre

générique de clavecin à des instruments qui n'avaient rien de musical; clavecin des couleurs, faisant miroiter aux yeux toute la gamme des couleurs et des nuances ; clavecin des saveurs, étageant progressivement toute la série des parfums; clavecin graphique, sténographique, transcrivant la parole ou l'idée musicale, etc. L'énoncé de ces variétés de clavecins et leur désignation disent assez que, pour la plupart, la musique était absolument étrangère, et que le clavier et la disposition des touches n'étaient qu'un moyen mnémotechnique, un procédé typique pour fixer les idées, graduer les sensations.

Parmi les moyens employés par les facteurs habiles des grands clavecins pour donner plus de corps à la voix de l'instrument, signalons le mécanisme de volets, s'ouvrant et se fermant pour laisser vibrer plus librement les cordes; mais ces perfectionnements et beaucoup d'autres mis en œuvre même après l'apparition des premiers pianos, ne donnaient pas aux virtuoses la qualité désirée, indispensable pour l'expression individuelle, la touche sensible, s'animant sous l'action du doigt, transmettant à la corde la volonté et le sentiment intime de l'exécutant. C'est l'invention du clavecin à marteaux qui a donné les premiers éléments d'un système nouveau, d'un mécanisme chaque jour perfectionné, permettant aux cordes de vibrer en liberté, répondant à toutes les attaques, changeant en un mot la voix aigre-

lette, monotone, non soutenue du clavecin, en celle d'un instrument chantant, expressif, aux sonorités douces, harmonieuses, ou aux effets de force et de puissance. Mais le piano n'a pas été à ses débuts l'instrument parfait que nous connaissons ; le clavecin a pu conserver pendant plusieurs années ses fidèles admirateurs, ses partisans convaincus. Sébastien Bach, à qui l'habile facteur Silbermann avait soumis ses premiers instruments, fut, dans le principe, réfractaire à l'invention, en signala les défectuosités, et pourtant quelques années plus tard, les défauts étant corrigés, le grand maître se rallia à la nouvelle invention.

Emmanuel Bach, Haydn et Mozart ne furent pas des enthousiastes de la première heure, et n'abandonnèrent le clavecin qu'après avoir expérimenté le piano pendant plusieurs années. Il en fut de même pour Clementi, Schobert, Hullemandel, Steibelt, Dusseck. Ajoutons qu'après la conversion de ces maîtres, leurs compositions se modifièrent au point de vue du style, de l'expression, et aussi par la nature des formules brillantes. La phrase mélodique fut plus vocale, ayant une voix plus douce, plus docile pour l'interpréter; enfin, l'étendue et la sonorité de l'instrument aidant, les traits acquirent un brio, un éclat, une puissance inconnue, irréalisables avant l'invention du piano.

Voltaire, malgré tout son esprit, manquait de

sens musical lorsqu'il écrivait à Mme du Deffand : « Le *piano-forte* n'est qu'un instrument de chaudronnier en comparaison du noble et majestueux clavecin. »

Il est regrettable pour l'histoire de la facture instrumentale, et tout spécialement pour l'histoire du piano, qu'on n'ait pas mis à exécution l'ingénieuse pensée de mon vieil ami, Daniel Klein, un des fidèles serviteurs de la maison Érard, qui avait commencé à réunir les éléments d'une collection de tympanons, d'épinettes, de clavicordes et de clavecins de différentes époques et de diverses nationalités. Un musée instrumental existe bien au Conservatoire national de musique, et offre aux amateurs curieux de s'instruire, et désireux de connaître les différentes familles d'instruments employés depuis quatre siècles, un grand nombre de spécimens précieux, soit par le fini du travail, soit par la rareté des types ; c'est un honneur pour notre école que d'avoir acquis la belle collection réunie par Clapisson ; mais il reste toujours à créer un musée spécial pour la facture des instruments à vent, à cordes et à clavier. Regrettons aussi de voir le déplorable état des épinettes, clavecins et clavicordes du Conservatoire, dont les touches ne fonctionnent plus. Les vieux instruments sont les documents historiques de l'art ; on ne saurait trop précieusement veiller à leur conservation.

L'état lamentable de cette partie spéciale de la collection d'instruments, dont on ne peut apprécier que l'enveloppe, dont le mécanisme détraqué est entièrement à refaire, qui ne sonnent ni bien ni mal, mais pas du tout, qui n'ont ni timbre, ni voix, dont les cordes détendues donnent par hasard quelques sons sans suite, n'existe que pour les épinettes, clavicordes et clavecins de notre musée. La collection des instruments à cordes pincées ou frappées est en parfait état de conservation ; mais la section historique des instruments à cordes métalliques et à clavier, tels que clavicordes, virginales, épinettes, clavecins, est à restaurer, à rétablir dans l'état primitif, à monter de cordes d'un diamètre déterminé. Les pianos d'Hérold, Auber, Boieldieu, Meyerbeer, Carafa, Clapisson, restent uniquement précieux comme ayant été les confidents, les collaborateurs inconscients d'œuvres de génie. La collection des instruments à cordes et à roue, avec clavier, nommés vielles, est nombreuse, en bon état, et offre une grande variété de types.

La collection des instruments à vent, tels que flûtes, hautbois, clarinettes, bassons de différents modèles, variant de dimensions et de matière, en bois, en cristal, en argent, est très curieuse et fort intéressante ; nous ne relèverons pas la nombreuse nomenclature de ces richesses historiques qui comptent des exem-

plaires rares et précieux : il faut visiter plusieurs fois ce musée, le voir en détail, non seulement le catalogue en main, mais aussi renseigné par le très érudit conservateur M. Chouquet, auquel je souhaite, par amour de l'art, un budget suffisant pour lui permettre de nouvelles acquisitions, et surtout la mise en état des clavecins.

CHAPITRE III

Organistes et clavecinistes célèbres.

Avant de commencer l'histoire toute moderne du piano, et de parler des virtuoses qui ont popularisé cet instrument, — le plus grand vulgarisateur de l'art musical, — il convient de passer en revue les noms glorieux des maîtres qui ont insensiblement conduit la science musicale du xve siècle au degré actuel de perfection. Ce sera le complément naturel de nos précédentes études sur les symphonistes virtuoses, et de nos chapitres d'esthétique consacrés aux nationalités musicales.

Le premier résultat des études relatives aux anciens maîtres est de nature à surprendre. Elles établissent en effet, d'une manière irrécusable, que les Flandres et la France ont été les initiatrices du goût musical. Toutes les grandes villes des petites républiques italiennes, Rome, Venise, Gênes, Florence, etc., ont eu, du xive siècle au commencement du xvie, des compositeurs, des organistes, des maîtres de cha-

pelle, des chantres flamands, allemands et français. Ce fait historique ne prouve nullement que la terre classique de la mélodie fut dans le principe réfractaire à notre art, mais que son éducation en ce sens était à faire, et que le goût inné de ce peuple chanteur, de cette nation artiste, devait être formé. Cette pensée que nous croyons juste et vraie, nous l'avons précédemment développée dans nos *Éléments d'esthétique musicale,* aux chapitres des nationalités, pour bien établir que l'éducation progressive des peuples à la culture des arts, à l'appréciation et à la connaissance du beau, suit la marche lente et méthodique des individualités, à ses évolutions ascendantes et de dégénérescence.

Avant que les grandes personnalités de J.-S. Bach et de ses illustres fils ne se fussent élevées au firmament de l'art, les noms de Merulo, Paschini, A. et J. Gabrieli, Frescobaldi, Scheidmann, Reinck, avaient conquis une immense renommée; ceux de Dominique Scarlatti, Marcello, Porpora, Martini, rayonnaient d'un vif éclat en même temps que ceux non moins glorieux de leurs émules dans la voie du progrès : Froberger, Matheson, Haendel, Buxtéhude et des maîtres français : Chambonnière, Couperin, Rameau. Les noms de Créquillon, J.-B. Clément et Gombert forment une trinité musicale de maîtres belges de grande valeur, comme com-

positeurs de musique religieuse et mondaine. Ces trois vaillants artistes, tous les trois maîtres de chapelle de Charles-Quint à Vienne et à Madrid, ont brillé d'un très vif éclat dans la première moitié du XVIe siècle. Leur style atteste les immenses progrès de la science harmonique et de l'art du contrepoint ; les chants à plusieurs parties, les artifices propres à la musique fuguée, y sont traités avec une perfection déjà assez grande pour que les érudits, initiés au mode de notation usitée à cette époque, n'hésitent pas à classer ces compositeurs comme les précurseurs du grand Palestrina. Les œuvres vocales, motets, messes, psaumes, antiennes, madrigaux et chansons des maîtres célèbres de cette époque, affirment presque toutes un savoir profond, une habileté et une ingéniosité extrêmes dans l'art d'écrire.

On ne peut nier pourtant que le sentiment de recherches, le parti pris de contrepoints énigmatiques à mouvements contraints déterminés, n'aient longtemps entravé l'inspiration mélodique, et brisé souvent l'essort de l'imagination. Mais peu à peu ces chaînes forgées à plaisir ont été rompues par les hommes de génie qui ont surgi en grand nombre à la Renaissance, Monteverde en tête.

En mentionnant les noms des maîtres flamands qui ont illustré l'art musical, nous avons déjà nommé Gombert, dont le style dans le

genre imitatif et fugué se distingue de celui de ses contemporains par une fermeté, une souplesse, et aussi par un sentiment expressif de la parole que pas un n'a égalé. Fétis n'hésite pas à considérer Gombert comme un précurseur de Palestrina, et il est d'avis que le *Pater noster* qu'il a fait exécuter à un de ses concerts historiques, peut soutenir la comparaison avec les œuvres les plus parfaites de ce grand maître. Gombert avant d'avoir affirmé sa puissante individualité, fut le disciple de Josquin-Desprez, de pieuse mémoire. Les compositions religieuses, motets, antiennes, psaumes, messes, de Gombert, sont très nombreuses et comprennent plusieurs livres. Les madrigaux et chansons à quatre, cinq, six et sept voix, forment aussi d'importants recueils qui ont eu plusieurs éditions imprimées à Venise, à Anvers, à Paris. Les chansons de Gombert se distinguaient par un sentiment vrai, naïf et tendre.

Adrien Villaert, dont le nom a été défiguré comme à plaisir par ses contemporains, naquit à Bruges, en Flandre, vers 1480 ou 1490. L'histoire mentionne ce fait important, que Willaert, fils de Denis Willaert, après avoir fait ses humanités dans les Flandres, est venu à Paris pour y suivre des cours de droit, faire des études de jurisprudence. C'est aussi à Paris, sous l'habile direction de Mouton, que Willaert est devenu maître dans l'art de composer. C'est donc tout

à fait à tort que plusieurs chroniqueurs lui ont donné pour maîtres, pour initiateurs à la musique Ockenghem, Josquin-Desprez. Après un séjour de plusieurs années à Paris, Adrien Willaert retourna à Bruges, où bien certainement il continua dans le recueillement ses études sérieuses de compositeur et de théoricien. Pendant une assez longue suite d'années, le maître flamand, dont les œuvres étaient très appréciées pour leur belle ordonnance et leur pureté de style, séjourna en Italie : à Rome et à Ferrare, où pourtant il ne lui fut pas fait d'offres d'engagements. Mais quelques années plus tard, après avoir été maître de chapelle de Louis II, roi de Hongrie et de Bohême, A. Willaert vint se fixer à Venise, où la place de maître de la chapelle ducale de Saint-Marc lui fut accordée, le 12 décembre 1527.

A partir de cette époque, a commencé à rayonner la célébrité du maître flamand, comme fondateur de l'école musicale vénitienne, qui, par son enseignement, par son habile direction, devint l'une des plus brillantes de l'Italie. C'est donc par ses doctes leçons, par ses admirables exemples donnés, qu'a surgi la glorieuse pléiade des compositeurs vénitiens : Vicenturo, Zarlino le très célèbre théoricien, Claude Merulo, André et Jean Gabrieli, Claude Monteverde, Jean Croce, Cyprien de Rore, Porta, François Della Viola, etc., etc., etc., et beaucoup d'autres ar-

tistes, dont la renommée accrût chaque année l'immense réputation du maître, le créateur de l'école vénitienne. L'amour de son art, une grande érudition technique, le don de convaincre par des expositions lucides, appuyées d'exemples choisis avec un grand discernement, firent de Willaert, un professeur exceptionnel. Son école de chant et de composition était très suivie, très recherchée, car il savait intéresser ses élèves par l'analyse raisonnée des maîtres; en deux mots, son enseignement n'était pas empirique, dogmatique, mais basé sur l'étude comparée des différents styles et des procédés employés par les compositeurs réputés habiles. François Viola, le célèbre maître de chapelle du duc de Ferrare, le très savant théoricien Zarlino, et Claude Merulo le grand organiste, furent, à la même date, les disciples de Willaert et lui conservèrent, ainsi que Cyprien de Rore, un tendre et pieux attachement.

L'œuvre de compositeur de Willaert est considérable, malgré la disparition d'un grand nombre de manuscrits perdus, anéantis. Fétis, dont l'érudition immense et les études spéciales sur les éditions rares des œuvres musicales imprimées font autorité, donne dans son dictionnaire universel des musiciens une liste minutieuse des œuvres parvenues à sa connaissance, chœurs, motets, psaumes, madrigaux, chansons, à quatre, cinq, six et

sept voix. Mais le savant critique, en rendant hommage au grand musicien, dont l'influence salutaire et puissante, comme chef d'école, a été si précieuse pour le progrès des études musicales en Italie, particulièrement pour sa seconde patrie Venise, affirme avec conviction que Willaert, maître très habile dans le style scolastique, dans l'art de contrepointiser les chants religieux, manquait d'invention mélodique, d'inspiration géniale, restait inférieur dans le genre idéal, expressif, à ses contemporains Gombert et Clément. Willaert, né à Bruges en 1490, est mort à Venise le 7 décembre 1562.

Jacques Clément, qui fut, avec Créquillon et Gombert, maître de chapelle de Charles-Quint, naquit vers 1475. Plusieurs documents font supposer qu'il était encore titulaire de la direction de la chapelle impériale en 1556. Mais il était aidé et suppléé dans ses fonctions par un artiste adjoint, qui lui a succédé, avant la nomination de Chrétien Hollander, appelé 15 ans plus tard à tenir le même emploi, sous l'empereur Ferdinand Ier, le successeur de Charles-Quint. Jacques Clément fut un maître de très-grand mérite. Ses compositions de musique religieuse et mondaine sont très importantes : onze messes à quatre et cinq voix, un nombre considérable de psaumes et de motets à trois, à quatre, à cinq, à six voix ; plus de douze

recueils de chansons joyeuses, flamandes et françaises, chansons de table, chansons amoureuses, oraisons chantées avant et après le repas, etc., etc. ; le style de Jacques Clément, « *dit non papa* », est pur, correct, vocal, concertant, bien dialogué.

Parmi les maîtres flamands du xvie siècle, classés au nombre des organistes célèbres, il faut citer Jacques de Buus, surnommé en Italie Maître Jachet ou Giâchetto Fiamengo. Cet éminent artiste, né à Bruges dans les premières années du xvie siècle, s'établit à Venise, où il fonda une imprimerie musicale ; il fut aussi organiste du second orgue de la chapelle de Saint-Marc ; enfin il fut attaché à la maîtrise de Charles-Quint. Il existe de ce maître un grand nombre d'œuvres vocales religieuses, antiennes, messes, motets à plusieurs voix et aussi des recueils de musique instrumentale. Mentionnons particulièrement l'ouvrage publié à Venise, en 1547 : « *Ricercari da cantore* e suonare organo e altri instrumenti. » Quatorze livres de motets, madrigaux, à quatre et à cinq voix, plusieurs recueils de chansons françaises, « *Canzoni francesi* » à cinq, six et sept voix, une messe à six voix, sur le chant *Surge Petre*, publié à Paris en 1557.

Jacques Jachet, ou mieux *Jacquet* de Berchem, petit village près Anvers, a souvent été confondu avec Jacques de Buus, son contemporain,

et comme lui ayant résidé en Italie pendant de longues années. Ce maître célèbre, l'un des artistes les plus savants et les plus habiles parmi les musiciens flamands du commencement du XVIe siècle, eut une grande renommée en Italie, où il fut attaché pendant trente années au service musical du duc de Mantoue, dont il dirigea la chapelle de 1530 à 1565. Jachet de Berchem était souvent désigné par le titre de Jachet di Mantova. Son premier livre de motets à cinq voix, publié à Venise, est dédié au très illustre cardinal duc de Mantoue. Jachet, Jachetto di Berchem ou di Mantova, a composé plusieurs recueils de motets à quatre, cinq et six voix, un grand nombre de madrigaux à quatre, à cinq voix, et plusieurs messes portant des désignations spéciales.

Cyprien Van Rore, ou de Rore, est aussi un des grands maîtres flamands du XVIe siècle. Né à Malines, en 1516, il fut envoyé par sa famille et ses protecteurs étudier le chant et la composition à Venise, sous la direction du savant maître Willaert, son compatriote. Van Rore devint un très habile maître de chapelle et suppléa comme adjoint son maître aimé, qu'une douloureuse maladie, des accès périodiques de goutte, obligeaient souvent à prendre un repos forcé. A la mort de Willaert, Van Rore lui succéda dans sa charge de premier maître de chapelle de Saint-Marc, mais il renonça à cette

position pour accepter la direction de la chapelle du duc de Parme. Il n'occupa que peu d'années cette fonction ; la mort vint le frapper en 1565, à l'âge de 49 ans. Suivant le style et l'usage du temps, ce maître célèbre a composé de nombreux motets et madrigaux à quatre, six et huit voix, une messe à cinq voix, etc., etc. Les contemporains de ce maître tenaient ses compositions religieuses et mondaines en très haute estime, et le savant théoricien Zarlino, son condisciple à l'école de Willaert, fait de grands éloges de son habileté dans l'art d'écrire, et admire ses heureuses inspirations mélodiques.

Swelinck, considéré comme le fondateur de la grande école des organistes allemands, naquit à Deventer, vers 1540 ; il fut dès sa jeunesse remarqué pour sa très heureuse organisation musicale, et acquit une très grande habileté sur les orgues et sur les instruments à clavier, clavicordes et clavecins. Il perfectionna ses études de compositeur à Venise, sous la direction du célèbre maître Zarlino, en 1557. La virtuosité de Swelink était si grande, et son exécution si entraînante, si sympathique, que les habitants d'Amsterdam, où il tenait les orgues de la principale église, accouraient en foule pour l'entendre, tant était vive l'admiration qu'inspirait son merveilleux talent. Les élèves formés à l'école de cet illustre maître sont nombreux, et leur réputation témoigne de sa

rare habileté de démonstration. Voici quelques noms : P. Syffert, Sam. Scheidt, Scheidmann, le maître de Jean Reinck, cet étonnant et prodigieux artiste, qui, dans sa verte vieillesse, excitait l'admiration de J.-S. Bach à ce point qu'il fit plusieurs fois le voyage de Hambourg pour l'entendre, et aussi se faire apprécier de lui. Reinck (Jean-Adam), qui est mort à Hambourg, en 1722, à l'âge de 99 ans, avait succédé comme organiste de l'église Sainte-Catherine à Henri Scheidman, dont il avait étudié et possédait à fond tous les procédés d'exécution et le grand style. On lui prête ce mot typique, après avoir entendu J.-S. Bach improviser devant lui pendant deux heures : « J'ai cru que l'art de toucher les orgues allait mourir avec moi ; grâce à Dieu, vous le faites revivre. »

Scheidt (Samuel), contemporain de Frescobaldi, fut aussi une des célébrités de l'école allemande du XVIe siècle. Né à Halle, en 1587, ce grand organiste a écrit de nombreuses pièces d'orgues, spécialement des préludes qui ont servi de modèles aux virtuoses ses successeurs.

De Kerle, Jean-Gaspard, qui fut comme virtuose l'émule du célèbre Froberger, est né dans la Haute-Saxe, vers 1625. Sa première éducation musicale, confiée aux soins de Valentini, maître de la chapelle impériale de Vienne, s'acheva en Italie. L'empereur Ferdinand III, qui prenait un vif intérêt aux jeunes

artistes d'avenir, l'envoya à Rome, étudier sous l'habile direction du compositeur Carissimi et recevoir les conseils du célèbre organiste Frescobaldi. De Kerle avait une prodigieuse faculté d'improvisation, et sa virtuosité égalait celle de Froberger. Comme ce grand virtuose, il excellait dans l'emploi des dissonances et dans l'art de développer les idées. A son retour d'Italie, l'empereur lui consacra une audition solennelle, et charmé de son talent merveilleux d'improvisation et aussi de son grand mérite de compositeur, il lui accorda des lettres de noblesse. De Kerle était excellent claveciniste et son style se rapprochait de celui de J.-S. Bach. L'œuvre religieuse de ce maître est très considérable et du plus vif intérêt ; ses messes à quatre et cinq voix sont accompagnées par les orgues, des violons, des violes, des hautbois. On cite encore de nombreux motets, à quatre, à six, à huit voix des *kyrie* et des *gloria*. Comme musique instrumentale, un grand nombre de pièces d'orgue et des suites de clavecin. Fétis, qu'il faut toujours citer lorsqu'il s'agit de recherches et de curiosités bibliographiques, parle aussi d'une messe noire, excentricité musicale du XVIIe siècle, où l'on s'ingéniait à inventer des rébus musicaux, messe ainsi nommée parce qu'elle ne contenait aucune valeur blanche. Ce très célèbre maître organiste, de grand style, est mort à Munich, dans un âge très avancé ; mais sa pierre tumu-

laire ne mentionne pas l'âge atteint, tout en parlant de sa vieillesse.

C'est avec une attachante émotion qu'on lit dans les souvenirs et portraits de F. Halévy la notice intéressante et dramatique que ce maître illustre, si juste dans ses appréciations, a consacrée à Froberger, le célèbre organiste saxon, dont l'existence mouvementée fut un vrai roman. Froberger est né à Halle en 1635. Ses précoces dispositions et ses facultés vraiment extraordinaires pour les études musicales, sa belle voix et son habileté d'exécution sur le clavicorde, le firent prendre en grande affection par l'ambassadeur de Suède, qui l'emmena à Vienne et le présenta comme un enfant prodige à l'empereur Ferdinand III, dont il devint le protégé. Envoyé par ce souverain à Rome, il y étudia plusieurs années sous la direction du célèbre Frescobaldi. Grâce à ces savantes leçons et aussi à son travail assidu, il devint le plus habile organiste de toute l'Europe. Improvisateur merveilleux, ce maître excellait dans l'ingénieuse disposition des suites harmoniques, dans l'imprévu des modulations et dans l'art particulier qu'il déployait dans l'emploi des dissonances, toujours résolues avec une ingéniosité surprenante. Malgré ces qualités vraiment exceptionnelles et sa prodigieuse exécution, Froberger n'égalait pas son maître Frescobaldi, pour l'élégance et la clarté. Les rares pièces imprimées,

qui restent comme spécimens de ses compositions, prouvent que Froberger procédait toujours des maîtres de l'école allemande. Ce grand artiste est mort à Mayence en 1695, âgé de 60 ans.

Buxtéhude, fils de Jean Buxtéhude, artiste danois, à Helsinger, fut un des organistes les plus célèbres du xviie siècle. Tout fait présumer qu'il fit ses études techniques et de virtuose sous l'habile direction de son père, musicien d'un réel mérite. En 1669, Buxtéhude obtint au concours la place d'organiste de Sainte-Marie à Lubeck, et son existence entière se passa dans l'exercice de ces modestes fonctions. Les œuvres connues et malheureusement en trop petit nombre de Buxtéhude, affirment la très grande valeur, l'immense autorité de ce maître pour les compositions spéciales d'orgue. Les toccates de Buxtéhude peuvent être exécutées à côté des compositions réputées les plus belles. Le plus grand hommage rendu au mérite transcendant de ce célèbre organiste, c'est que J.-S. Bach fut un de ses admirateurs fervents, et que, déjà grand virtuose, S. Bach fit un séjour de plusieurs mois à Lubeck pour entendre souvent, étudier le style, acquérir la parfaite connaissance des procédés employés par Buxtéhude.

Au nombre des organistes anglais qui ont laissé un nom dans les fastes de l'art musical au xvie siècle, il faut mentionner les trois Gibbons,

famille dont la renommée et la valeur artistique s'était encore accrue par suite de l'affection toute particulière que lui témoignèrent les souverains de l'Angleterre, à l'époque du protectorat de Cromwell et de la restauration qui suivit cette sombre période de l'histoire de la Grande-Bretagne.

Gibbons, Roland ou Orlando, né à Cambridge, vers 1583, était organiste de la chapelle royale en 1623. La musique sacrée de ce maître, et tout spécialement cinq antiennes, méritent grande estime au double point de vue du style et de l'harmonie. C'est le vieux maître Gibbons, organiste de l'abbaye de Westminster, que F. Halevy met en scène dans son étude sur *Froberger*, le célèbre organiste saxon, qui fut un instant souffleur attaché au service de la chapelle royale. Gibbons, Orlando, a aussi composé la musique de nombreux madrigaux, des leçons et une méthode pour l'épinette. Les deux frères aîné et cadet du loyal organiste anglais, eurent ainsi que lui la réputation d'habiles organistes et de savants musiciens. Le fils d'Orlando Gibbons fut, comme son père, très dévoué à la royale dynastie anglaise, et tint l'emploi d'organiste de Charles II. Son savoir musical laissait peut-être à désirer, mais sa touchante fidélité à la famille royale, pendant les terribles années d'épreuve, lui valut l'affection du souverain, qui, contrairement aux usages

et aux traditions, témoigna en toute occasion à son fidèle serviteur, organiste médiocre, une amitié reconnaissante.

Claude Merulo, dont la famille, du nom de Merlotti, portait dans ses armoiries un merle (*merulus, merulo*), naquit à Corregio, en 1593, et fut un des plus savants maîtres du XVIe siècle. Ses nombreux madrigaux à cinq voix, ses pièces d'orgue, et ses toccates pour clavecin, affirment un compositeur de haut style. Le premier professeur de Cl. Merulo, qui, tout enfant, montrait pour les études musicales des dispositions et une facilité extraordinaires, fut un Français, musicien de mérite, *Menon,* qui s'était fixé à Corregio. Plus tard, Merulo passa sous la direction du maître Donati. Nommé organiste à Brescia, puis à Venise, où sa réputation était immense, Cl. Merulo y fonda une maison d'imprimerie pour la musique, et publia de nombreux ouvrages aujourd'hui rarissimes. Homme d'initiative et ingénieux au premier chef, ce grand musicien, très habile mécanicien, construisit lui-même, pour son usage personnel, un orgue à plusieurs jeux, de petite dimension et d'un fini d'exécution précieux. Les compositions vocales et instrumentales pour orgue et pour clavecin de Claude Merulo, furent célèbres et très appréciées pour leur mérite de facture, leur caractère inventif. Merulo fut, parmi les grands organistes du XVIe siècle, l'égal en talent de son

successeur Frescobaldi, le grand claveciniste italien du XVIIe siècle.

Frescobaldi (Jérôme), le plus célèbre organiste italien de la fin du XVIe siècle et de la première moitié du XVIIe, fut un maître tellement hors pair par la science, par son génie inventif, et par sa prodigieuse virtuosité sur les orgues et sur le clavecin, que tous les musiciens ses contemporains le saluaient comme le maître le plus habile, le plus savant, le premier entre tous. Aucun acte authentique ne précise la date de sa naissance, mais les documents les plus autorisés le font naître à Ferrare, vers 1587 ou 1588. Deux recueils de caprices, chansons et sonates, publiés vers l'âge de vingt et un ans, attestent la riche imagination et le profond savoir de ce jeune maître, dont la merveilleuse exécution frappait d'étonnement tous ceux qui avaient le bonheur de l'entendre. Frescobaldi était non seulement un incomparable organiste, mais il possédait dans sa jeunesse une belle voix, qu'il dirigeait avec tant de goût, tant de charme, que les amateurs passionnés le suivaient de ville en ville pour ne perdre aucune occasion de l'applaudir.

C'est un titre d'honneur pour l'art national que d'indiquer comme premier maître de J. Frescobaldi un musicien français, Alexis ou François Milleville, artiste très distingué, organiste et ompositeur, établi à Ferrare. Avant de se fixer

définitivement à Rome, Frescobaldi fit un séjour de plusieurs années dans les Pays-Bas, à Anvers, puis à Milan.

J. Frescobaldi publia son premier recueil de madrigaux à cinq voix, avec épître dédicatoire à l'archevêque de Rhodes, le 10 juin 1608, datée d'Anvers. La même année parut un second ouvrage à Milan. Pendant les années qui suivirent, la réputation de Frescobaldi comme organiste devint immense, et lui valut l'admiration de tous les artistes ; aussi fut-il choisi comme le plus méritant, le seul organiste digne de tenir les orgues de Saint-Pierre du Vatican à Rome, où il se rendit, paraît-il, en compagnie de son ancien maître, Milleville.

Frescobaldi avait alors vingt-six ans, vers 1614 ; c'est vers cette époque que le célèbre maître fit paraître son premier livre de toccates, dédiées au cardinal duc de Mantoue, de Montferrat, et portant la date du 22 décembre 1614. La renommée de Frescobaldi était si grande, et si vive, l'attraction qu'exerçait son admirable talent, qu'un auditoire de trente mille personnes s'était rendu à l'église de Saint-Pierre pour assister à ses débuts d'organiste du Vatican. L'on a attribué par erreur à ce grand artiste, d'avoir été le premier *virtuose* italien exécutant des fugues à l'orgue ; Fétis fait justement observer dans l'étude biographique consacrée à ce maître, qu'avant lui, deux organistes célèbres,

musiciens de premier ordre, André et Jean Gabrieli, nés, l'un en 1510, l'autre en 1557, écrivaient et exécutaient des fugues à plusieurs parties, du meilleur style et d'un travail scolastique irréprochable. Jean Gabrieli était le neveu et l'élève affectionné d'André Gabrieli.

Il faut pourtant faire ressortir une importante différence de procédés entre les pièces fuguées des Gabrieli et de Frescobaldi. Celles de ce maître appartiennent comme réalisation aux fugues dites tonales, où l'emploi des mutations, nécessitées par la note sensible et par la tonalité moderne, offre plus d'intérêt et de diversité dans l'art des modulations, plus de mouvement et d'invention ; les fugues des Gabrieli répondent à l'ancienne tonalité du plain-chant, et les réponses aux sujets suivent les données usuelles aux fugues réelles.

La réputation de Frescobaldi a égalé en popularité, au XVIIe siècle, la renommée non moins éclatante, non moins justifiée, du grand claveciniste Dominico Scarlati au XVIIIe siècle.

Les œuvres vocales et instrumentales de Frescobaldi comprennent un grand nombre de madrigaux, de canzoni à une, à deux, à trois, à quatre, à cinq voix, pièces avec accompagnement d'instruments, et aussi pour voix seules sans accompagnement.

Les compositions pour orgue et pour clavecin sont de caractères très variés et offrent des mo-

dèles de style et de facture diversement accusés. Plusieurs livres de toccates, chacones, pastourelles, courantes, gaillardes, airs de ballet, chansons variées, ariettes, caprices, affirment la fertilité d'imagination de ce vaillant artiste, un des plus grands musiciens de la fin du xvie siècle et de la 1re moitié du xviie siècle, qu'il faut classer parmi les hommes de génie, dont l'influence salutaire a exercé une action très marquée dans la voie du progrès. Jérôme Frescobaldi a transmis les doctes enseignements de son école à *Froberger,* le grand organiste saxon dont la célébrité fut européenne.

A côté de ces maîtres illustres, il convient de placer les deux organistes et clavecinistes Pasquini (Hercule) et Pasquini (Bernard), contemporains, mais précédant de quelques années Frescobaldi, dont ils furent les prédécesseurs comme organistes à la chapelle du Vatican à *Rome.* H. Pasquini eut une immense réputation de virtuosité, mais il n'a pas laissé d'œuvres gravées.

Pasquini (Bernard) fut le plus grand organiste et claveciniste de l'Italie pendant la seconde moitié du xviie siècle. Ce maître, né à Massa de Valnevola, en Toscane, le 8 décembre 1637, fut l'élève favori de Loretto Villori, et de A. Cesti. Mais à cet enseignement scolastique, Pasquini, dans son ardent amour de la science, ajouta l'étude constante, l'analyse incessante des œuvres de Palestrina ; pour mieux

connaître les procédés, la facture, le style, il mettait en partition les parties séparées des œuvres chorales, pénétrant ainsi les détails intimes, l'architecture musicale de ce maître des maîtres, dont la science harmonique était réputée la plus parfaite qui fût au monde. Bernard Pasquini était non-seulement un virtuose incomparable, mais aussi un compositeur d'un grand mérite ; il a écrit la musique de plusieurs opéras et drames lyriques qui ont eu leurs heures de succès.

Ses compositions pour orgue et ses nombreuses pièces de clavecin, toccates et fantaisies, affirment la riche imagination et la fermeté de son style. Son enseignement était très recherché, et les souverains allemands envoyaient à son école les organistes, dont le savoir et l'intelligence devaient se perfectionner, se développer sous son habile direction.

On cite, parmi les élèves affectionnés de ce grand artiste, son neveu, Gasparini et Durante. Pasquini est mort à Rome le 22 novembre 1710.

Parmi les musiciens français des XVI[e] et XVII[e] siècles, on compte la famille des Milleville. Le premier en date est Jean Milleville, attaché comme compositeur et organiste à la cour du duc de Ferrare, puis son fils Alexandre, virtuose de haute valeur, enfin le petit-fils de Jean, François Milleville, qui eut l'honneur d'être un des maîtres de Frescobaldi. Nous ne pouvons non plus

omettre le nom de Jean Mouton, dans la liste des illustrations musicales françaises.

Jean Mouton, de Hollingue, petit village près Metz, a été souvent désigné par le lieu de sa naissance. Né vers 1475, ce musicien, l'un des plus renommés de la première partie du xvie siècle, fut le disciple affectionné du célèbre maître flamand Josquin Desprez. Sa réputation de très habile compositeur, de savant praticien a été populaire non-seulement en France, mais aussi en Italie et dans toute l'Europe. Chantre préféré des rois de France Louis XII et François Ier, ce docte musicien fut nommé par ces souverains chanoine de Thérouanne, et, après la prise de cette ville par les Anglais, chanoine du chapître de Saint-Quentin. Les compositions religieuses et mondaines de J. Mouton de Hollingue lui conquirent une immense réputation, et le pape Léon X, qui tenait sa personne et ses œuvres en très haute estime, accepta la dédicace de plusieurs de ses messes, dont l'authenticité ne peut être contestée, étant écrites et signées de la main de Jean Mouton. Ces œuvres précieuses et curieuses à consulter font partie des archives musicales de la chapelle papale du Vatican.

Le musée britannique, les bibliothèques royales et impériales de Munich et de Vienne, la bibliothèque de Cambrai, section des manuscrits, et la bibliothèque nationale de Paris, possédent un

nombre considérable d'œuvres manuscrites ou imprimées de J. Mouton. Ces motets, psaumes, prières, cantiques à trois, quatre, cinq et six voix, donnent bien la mesure de la science harmonique et de la féconde imagination de ce musicien, qui, à tous ses mérites de savant compositeur, ajoutait la gloire d'être très écouté de Villaert, le célèbre fondateur de l'école musicale vénitienne.

Indépendamment des compositions spéciales au service religieux, J. Mouton a laissé plusieurs recueils de madrigaux et de chansons mondaines et joyeuses, à trois, quatre et cinq voix. Les bibliothèques musicales des capitales de l'Europe possèdent toutes dans leurs archives de précieux spécimens de ce style alors très à la mode. Jean Mouton a aussi écrit, suivant la tradition détestable de l'époque, des messes sur les airs de chansons populaires, où le sacré et le profane s'unifiaient dans les données les plus étranges, les plus baroques. Sa messe sur l'air « Dites-moi toutes vos pensées » a été célèbre. L'épitaphe tumulaire de Jean Mouton, enterré dans l'église collégiale de Saint-Quentin, porte la date de la mort du célèbre et docte musicien (octobre 1522), mais ne mentionne pas l'âge du défunt en énumérant ses titres et ses qualités.

Champion (Thomas), qui fut le grand-père du célèbre claveciniste Jacques Champion

de Chambonnières, eut de la célébrité comme organiste sous le règne de Henri IV. Son fils eut aussi la réputation de savant exécutant, sous le règne de Louis XIII. Mais l'illustration de cette famille d'artistes, dans laquelle le talent et l'amour de l'art se sont transmis de père en fils, est dû à Champion Jacques, qui prit le nom de la terre de Chambonnières dont il était devenu possesseur par suite de son mariage avec l'héritière de ce domaine seigneurial. Champion de Chambonnières était un très habile virtuose, et son exécution était particulièrement agréable, sympathique, par la sonorité moelleuse qu'il savait obtenir du clavecin. Louis XIV tenait en grande estime cet attaché à son service comme premier claveciniste de la musique de chambre. Célèbre pour sa belle et magistrale exécution, de Chambonnières était aussi fort apprécié comme compositeur. Ses pièces de clavecin, d'un style gracieux, mélodiques, expressives et naïves, sont d'une excellente harmonie. Champion de Chambonnières a fait école comme virtuose et compositeur, et l'on peut le considérer comme le premier chef des clavecinistes français ; son style et ses procédés d'ornementation se sont transmis jusqu'à Rameau par ses disciples : Danglebert, Gautier, Le Bègue, les premiers Couperin.

Danglebert fut un des clavecinistes les plus distingués, formés à l'école de Chambonnières ;

après la retraite de son maître très affectionné, il fut attaché comme claveciniste à la musique de chambre de Louis XIV.

Danglebert était, pour son époque, un virtuose brillant. Ses compositions originales : chacones, ouvertures, airs variés et aussi ses arrangements pour clavecin des airs de ballet de M. de Lully, dénotaient un musicien de savoir, un compositeur de réelle valeur. Danglebert a écrit plusieurs suites de pièces pour clavecin et aussi des fugues pour orgue d'un style très ferme, pouvant soutenir la comparaison avec les œuvres de même nature de l'école allemande ou italienne.

Citons, à côté de Danglebert, un autre artiste formé aussi à l'enseignement de Chambonnières, Nicolas Le Bègue, organiste très distingué, dont la grande réputation d'habile exécutant reposait principalement sur des effets de sonorité tout personnels. Le Bègue a publié plusieurs recueils de pièces composées pour orgue et aussi des suites d'airs de danse et des fantaisies originales pour clavecin. Ce vaillant compositeur fut nommé un des organistes du roi, en 1678. Le Bègue mourut le 16 juillet 1702.

Un nom célèbre entre tous, à cette période glorieuse de l'histoire du clavecin en France, est celui de François Couperin, dit le Grand, pour bien le distinguer des autres membres de sa famille, qui a compté grand nombre de musiciens distingués, mais d'un mérite relatif fort éloigné

du sien. J'ai tracé un portrait de François Couperin dans mes symphonistes virtuoses, et j'ai expliqué l'influence considérable et le mérite transcendant de cet artiste, que l'on peut, sans hésitation aucune, classer au nombre des musiciens dont le génie fait honneur à la France du XVIIe siècle. La famille des Couperin, comme celle des Bach, a donné, pendant près de deux siècles, une nombreuse lignée d'organistes, clavecinistes, et virtuoses distingués, attachés la plupart, comme musiciens, à la chapelle ou à la chambre de nos rois. C'est dans la seconde moitié du XVIIe siècle, vers 1688, que la célébrité de F. Couperin commença à rayonner d'un vif éclat.

A l'âge de vingt-cinq ans, en 1693, le grand claveciniste occupait à la cour de Louis XIV les deux emplois d'organiste de la chapelle et de claveciniste de la chambre. Je ne raconterai pas une seconde fois la vie laborieuse et si honorable de ce compositeur, qui fut, en tenant compte du degré d'avancement de l'art, un artiste de haute valeur et un musicien de génie dans ses œuvres de clavecin. L'art de toucher le clavecin, publié avec dédicace au jeune roi Louis XV, en 1716, est encore de nos jours un ouvrage précieux à consulter pour les conseils donnés sur la bonne tenue du corps, la pose des mains sur le clavier, sur le mode de doigter par substitution, et la manière de produire une belle qualité de son, en serrant la touche de près. Ce

qu'il importe de constater, c'est que malgré la surcharge des ornements et des fioritures, les répercussions de notes, les trilles prolongés, etc., qu'exigeait alors le clavecin, pour faire illusion à l'oreille et paraître soutenir le son, les œuvres de François Couperin se distinguent, entre toutes celles de son époque, par la noblesse du style, par le charme mélodique des idées, d'un sentiment souvent dramatique, enfin, par une grande richesse d'imagination. L'harmonie de Couperin, sans avoir la trame forte, nourrie, des grands maîtres allemands et italiens est ingénieuse, correcte, et colorée. François Couperin a été le chef illustre de la grande école des clavecinistes français, et son nom résume les progrès de la virtuosité musicale de son siècle. Il est mort en 1732, à l'âge de 65 ans.

Le cadre de ce livre ne me permet pas de tracer à nouveau les grandes lignes de cette admirable et austère figure, de J.-S. Bach ; j'ai dit ailleurs quelle a été l'existence recueillie dans son œuvre de propagande musicale, de cette patriarcale famille des Bach, qui, pendant plus de deux siècles, a poussé ses rameaux vivaces et donné à toutes les cours de l'Allemagne d'habiles instrumentistes, des organistes, des chanteurs, des maîtres de chapelle, et aussi des compositeurs de premier ordre, dont plusieurs seraient classés comme musiciens de génie, si la supériorité créatrice de J.-S. Bach n'eût concentré sur son

œuvre immense, phénoménale, l'attention des contemporains, l'admiration de la postérité. Je me bornerai à rappeler pour l'instant les noms de ses trois dignes fils Friedmann, Emmanuel et Chrétien.

Dominique Scarlatti, le fils du célèbre compositeur Alexandre Scarlatti, fut, lui aussi, un claveciniste prodigieux. Ses nombreuses compositions, où brille l'inspiration la plus soutenue, où les idées mélodiques et les traits de bravoure se succèdent avec la plus étonnante variété, affirment un virtuose à part, que nous n'hésitons nullement à classer parmi les maîtres de génie ; dans son genre, dans son style, il est bien certainement aussi grand artiste que Frescobaldi, dont il eut, du reste, l'immense popularité. Artiste modeste malgré sa très grande valeur musicale, D. Scarlatti était le compagnon respectueux de Hændel ; pendant son séjour en Italie, il suivait dans toutes ses séances d'orgue cet improvisateur puissant, aux audaces géniales, qu'il admirait avec une conviction et un enthousiasme qui ne se démentirent pas un seul jour. Je ne répéterai pas non plus les indications déjà données dans mes précédentes études sur les célèbres clavecinistes français, de Chambonnières, Thomelar, sur la famille des Couperin, Le Bègue, Danglebert, Rameau.

En cela, les affirmations des maîtres qui ont

illustré par leurs œuvres et leur virtuosité exceptionnelle les fastes de la musique religieuse, ont constaté la prééminence de J.-S. Bach et de Hændel ; aussi ai-je consacré à ces géants du royaume de l'harmonie les premières pages de mes études sur les symphonistes virtuoses, où j'ai groupé, comme dans une apothéose, les dieux immortels de l'art : Bach, Hændel, Scarlatti, Couperin, Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven, etc., etc. ; mais ne pouvant reproduire textuellement les études biographiques déjà faites, je vais résumer en quelques pages concises, les faits caractéristiques particuliers à ces grands maîtres, indiquer les œuvres dont l'influence géniale s'est imposée à l'admiration de leurs contemporains, puis a rayonné pendant deux siècles pour arriver jusqu'à nous. Nous avons déjà raconté comment s'est écoulée la jeunesse laborieuse, ardente de science, passionnée pour l'art musical de J.-S. Bach, enfant prodige, qui devait résumer et concentrer en lui les admirables facultés créatrices que la Providence avait répandues avec tant de largesse sur la tribu musicale des Bach.

Par ses aptitudes spéciales merveilleuses, par ses études patientes et opiniâtres, par ses analyses raisonnées des procédés des différentes écoles, par l'audition attentive, recueillie des virtuoses célèbres, J.-S. Bach s'est assimilé la quintessence de la science harmonique, n'a rien

ignoré du style des maîtres et a fondu, dans un incomparable ensemble, les qualités réunies de plusieurs générations d'hommes de génie.

Cet important et curieux travail d'unification des idées de tous dans un seul, s'accomplit assez généralement aux grandes époques de transformations scientifiques et artistiques. Les natures géniales condensent et résument en elles la somme des connaissances acquises, les différents modes d'expression adoptés pour les sciences et les arts, et de ce résumé général, font un code nouveau, établissent des lois plus parfaites. Et pour ne citer que quelques noms de musiciens, c'est ainsi que Monteverde, Palestrina, Marcello, J.-S. Bach, Hændel, Lully, Rameau, Haydn, Mozart, Gluck, Rossini, Beethoven, ont procédé. Ces grands maîtres ont synthétisé leur siècle. J.-S. Bach, dans ses nombreux chefs-d'œuvre, près de quarante volumes : messes, cantates, oratorios, motets, a poussé au plus haut degré de perfection, jamais atteint par aucun maître, l'art des combinaisons sonores, des inventions harmoniques, du dialogue ingénieux entre la voix, l'orgue et l'orchestre.

Les partitions de Bach sont des monuments d'architecture musicale, devant lesquels il faut se prosterner avec une admiration d'autant plus vive que ce n'est pas seulement l'art scolastique et les procédés ingénieux qui brillent à chaque

page ; l'inspiration pure, majestueuse, limpide, fait de ces créations si diverses de caractère et d'expression, des œuvres merveilleuses par la grandeur des conceptions et par la beauté du style. Et maintenant, quels termes employer pour louer les préludes, les fugues, les sonates et les fantaisies pour orgue et les pièces tout aussi parfaites écrites spécialement pour le clavecin ? Quelle richesse d'invention ! que de trésors mélodiques ! quel charme adorable dans les idées musicales ! que d'ingéniosité dans les combinaisons ! quel esprit d'ordre dans les développements, et comme tout, ensemble et détail, est pondéré, proportionné ! Tous les artistes passionnés pour le grand art ne peuvent posséder dans leur bibliothèque, avoir sous la main la splendide édition des œuvres complètes de Bach, publiée en Allemagne par une société d'érudits musiciens ; mais il suffira, pour se bien convaincre de la puissance créatrice de ce colossal génie, de lire attentivement, en se donnant le plaisir de les analyser, les fugues des recueils désignés sous le nom collectif du clavecin bien tempéré, les suites anglaises, les suites françaises, l'art de la fugue et les pièces choisies publiées pour orgue. Ces compositions instrumentales suffiraient à elles seules pour immortaliser le nom de J.-S. Bach, que grand nombre de musiciens habiles ont souvent eu le désir d'imiter, sans avoir jamais la folle ambition de l'éga-

ler. A l'heure présente, le clavecin bien tempéré reste toujours la clef de voûte de l'enseignement supérieur. Un virtuose capable de bien interpréter, dans le style voulu, avec l'accent et l'esprit appropriés à chaque pièce, un des volumes du clavecin tempéré de Bach, est digne du titre d'artiste. J.-S. Bach, né à Eisenach, en 1685, est mort à Leipzig en 1750.

Nous ne répéterons pas, à propos d'Hændel, ce que nous venons d'écrire pour résumer notre profond sentiment de pieuse admiration envers Bach, et pourtant ce maître de génie est le seul musicien que l'on puisse, non pas opposer, mais comparer à son grand contemporain. Ces deux hommes illustres, presque égaux par la puissance créatrice de composition et aussi par leur admirable virtuosité sur les orgues et le clavecin, étaient deux natures profondément dissemblables. Autant Bach aimait la vie de famille, calme et recueillie, autant Hændel mettait d'emportement à se dépenser au dehors.

Ceux de nos lecteurs qui désireront connaître des notices complètes sur la vie agitée, enfiévrée de l'homme de génie dont nous esquissons très sommairement les travaux spéciaux à l'orgue et au clavecin, liront avec un vif intérêt les remarquables études de Fétis, de F. Clément, et aussi mon esquisse consacrée à Hændel, dans les *Symphonistes virtuoses*.

Tout enfant, Hændel donna des signes préco-

ces de son ardente vocation musicale et contraignit moralement son père à changer la direction de ses études littéraires et juridiques.

Hændel, dont la puissance de conception et l'entente des effets étaient vraiment exceptionnelles, avait le sentiment du grand. Ses accents expressifs sont toujours d'une vérité saisissante, et si sa musique dramatique est démodée, vieillie de forme, ses oratorios restent des types de noblesse et d'inspiration du plus beau style. Dans ce genre particulier du drame religieux, Hændel a laissé aux générations qui lui ont succédé, les plus admirables modèles, car il posséda plus qu'aucun autre maître le secret de produire les plus grands effets avec les moyens les plus simples. Beethoven avait un culte pour les œuvres de Hændel, et sur son lit de douleur, sentant approcher sa fin, il se complaisait dans la lecture de ses oratorios ; le divin et génial mourant disait de Hændel : « De nous tous, il sait le mieux ce qui est d'un grand effet, et lorsqu'il le veut, il frappe comme la foudre. » Ce tempérament de feu, ces emportements du génie, Hændel les avait aussi dans sa vie privée, dans ses rapports avec ses meilleurs amis, dans ses relations avec les artistes, ses subordonnés, et même aussi avec ses protecteurs, les pairs de la noble Angleterre. La vie entière de Hændel est émaillée de ces actes de violence où la colère lui enlevait l'usage de la raison.

Disons pourtant, à l'honneur de Hændel, que, l'accès passé, il reconnaissait ses torts.

C'est en 1705 que Hændel fit exécuter à Hambourg, qui possédait une des meilleures troupes chantantes, un des meilleurs orchestres de l'Allemagne, ses deux opéras *Almira* et *Nero,* qui obtinrent un demi-succès, mais permirent de juger ce que l'on était en droit d'espérer du jeune compositeur, qui alors s'inspirait du style et des procédés du célèbre maître Reinhard Keiser, le premier compositeur dramatique allemand de son temps. Cet artiste, tout à fait remarquable pour ses riches facultés musicales, était, on ne peut le nier, un musicien de génie ; mais son esprit aventureux et ses entreprises théâtrales compromirent ses succès de compositeur, et l'impresario ruina l'artiste, qui dut quitter Hambourg. En 1707, Hændel fit un premier voyage à Rome, où il composa un oratorio, la *Résurrection*, et plusieurs morceaux religieux ; il se fit aussi entendre aux orgues et sur le clavecin.

De retour à Hambourg, en 1708, le jeune maître fit exécuter son troisième opéra *Florinde et Daphné;* puis à un second voyage fait en Italie, en 1709, il écrivit spécialement pour le théâtre de Florence l'opéra de *Rodrigo ;* pour Venise, *Agrippina,* qui obtint un immense succès ; pour Rome, la belle cantate, *il Triomfo del Tempo.*

Il revint ensuite en Allemagne, à la cour du

grand électeur de Hanovre, qui, sur la recommandation pressante de Steffani, qui appréciait fort les grandes et belles facultés musicales de Hændel, voulut à tout prix se l'attacher pour qu'il succédât à la direction de sa musique, Steffani désirant prendre sa retraite. Il convient de noter que le maître saxon devenu le protégé et le disciple du vieux maître italien, recueillit de ses conseils les plus grands avantages.

Sans avoir été un maître de premier ordre, le style des compositions dramatiques de Steffani se distingue par l'élégance de la forme, par le charme mélodique, par la justesse expressive de l'accent vocal ; ses qualités séduisantes avaient vivement impressionné Hændel, qui, en musicien habile et visant l'effet à produire, modifia sa manière d'écrire jusque-là un peu rude, lourde, procédant par contrastes heurtés. Hændel accepta les fonctions que résiliait si gracieusement en sa faveur son maître et ami Steffani, mais avec la réserve spéciale accordée par l'électeur, d'un congé pour se rendre en Angleterre, ses appointements lui étant conservés. L'amour des voyages, mais plus encore le vif intérêt d'accroître sa renommée, incitèrent le maître saxon à quitter pour un an ses nouvelles et si honorables fonctions.

C'est à la fin de l'année 1710, en décembre, que G. Hændel se rendit à Londres, où il impro-

visa, en quelques semaines, son opéra de *Rinaldo,* qui obtint un immense succès et fit gagner de grosses sommes au théâtre et à l'éditeur de musique, M. Wash : déjà, paraît-il, d'intelligents et habiles industriels avaient le don d'exploiter uniquement à leur profit les œuvres de génie qui les enrichissaient, tout en laissant l'artiste créateur dans une humble médiocrité. Hændel, qui joignait à son immense talent musical l'esprit mordant et caustique, dit plaisamment à son éditeur, en le félicitant sur les résultats heureux de la spéculation : « Cher Monsieur, pour que tout soit égal entre nous, convenons d'une chose, vous écrirez le second ouvrage, et si le succès égale celui du premier, vous me permettrez, n'est-ce pas, d'encaisser les bénéfices. » A l'expiration de son congé, Hændel revint fidèlement à la cour de Hanovre, reprendre ses fonctions de maître de chapelle. Mais en 1712, à la suite d'un second congé accordé par le grand électeur à Hændel pour se rendre en Angleterre, près de la reine Anne, le maître saxon adulé, flatté, ébloui par l'accueil enthousiaste des Anglais, enivré de ses triomphes au théâtre, oublia volontairement de revenir en Hanovre ; ainsi s'explique la disgrâce de Hændel lors de l'avènement du grand électeur au trône d'Angleterre. Georges Ier eut beaucoup de peine à pardonner au génial musicien, au compositeur acclamé, l'ingratitude du

maître de chapelle. Pourtant, après quelques mois de disgrâce et d'éloignement de la cour, une occasion heureuse, habilement choisie par des amis puissants et dévoués, permit à Hændel de rentrer en faveur par l'exécution d'une œuvre de sa composition qui frappa l'attention et surtout le cœur du souverain. Non-seulement il pardonna, mais encore il rendit toute sa protection à son trop oublieux maître de chapelle.

Hændel a composé plus de cinquante opéras, vingt-trois oratorios, deux cents cantates avec accompagnement de clavecin, des airs et des cantates avec accompagnement d'orchestre, des symphonies, des suites de duos et de trios pour instruments, douze solos pour flûte, douze concertos pour hautbois avec accompagnement d'orchestre, douze grands concertos pour clavecin ou orgue avec accompagnement de petit orchestre, dix-huit concertos pour orgue, trois suites de pièces caractéristiques six fugues pour clavecin. On reste confondu de cette puissance de production, comprenant des œuvres du plus haut style et offrant de grands développements, si l'on songe que Hændel devait suffire à ses occupations de directeur de théâtre, de professeur des princesses royales, de virtuose, d'organisateur de concerts.

Malgré l'écroulement de sa fortune, comme impresario et directeur de théâtre, Hændel sut

faire honneur à tous ses engagements, et laissa en mourant une fortune considérable pour le temps, cinq cent mille francs, à des parents pauvres.

Ce grand musicien, cet homme de génie devint aveugle pendant les dernières années de sa vie. Son caractère violent se transforma et fit place à une noble résignation. Hændel est mort à Londres, en 1759. Les Anglais lui firent des funérailles splendides le considérant comme un fils adoptif de la noble Angleterre.

Les œuvres pour orgue et pour clavecin de G. Hændel sont du plus beau style, et ont un cachet génial d'individualité qui les distingue très clairement de celles des maîtres allemands et italiens de la même époque. Les fugues, tout spécialement, ont un accent de noblesse et de grandeur particulier ; les idées simples, clairement exposées, ont une allure énergique, ferme, décidée, qui leur donne une physionomie autre que celles de J.-S. Bach ou de Scarlatti. Elles n'ont pas l'ingéniosité de travail et les surprises harmoniques dans lesquelles excella l'immortel maître, mais il faut admirer la clarté et la profondeur des pensées énergiques et très savamment traitées. Les pièces caractéristiques, gigues, sarabandes, ouvertures, sont des œuvres magistrales que le grand musicien a marquées du sceau de son génie. Il a été publié à Stuttgard, par les soins de mon ami regretté, W. Kru-

ger, deux volumes annotés avec le plus grand soin, contenant l'œuvre entier de clavecin de Hændel.

Au milieu de cette glorieuse et brillante pléiade de grands musiciens italiens du XVII[e] siècle, à côté des Palestrina, Monteverde, Neri, Frescobaldi, Scarlatti, un nom illustre rayonne du plus vif éclat, *Marcello*, né à Venise en 1686.

Cet artiste de génie, qui fut compositeur, théoricien, poète, littérateur, juriste, avocat, virtuose de la parole et habile instrumentiste, n'a d'équivalent comme puissance créatrice et merveilleuse organisation que Michel Ange, qui, lui aussi, fut un homme universel et supérieur dans toutes les manifestations de sa haute intelligence. Dans cette étude spéciale faite au point de vue instrumental, je ne parlerai qu'incidemment du chef-d'œuvre de poésie musicale créé par Marcello, dans son admirable production vocale des cinquante psaumes dont il a écrit la musique. Ce monument immortel, œuvre de science et d'inspiration géniale, fait successivement vibrer tous les sentiments de l'âme humaine, depuis la plus suave onction et la mélancolie contemplative, jusqu'aux élans de tendre exaltation, d'amour ou de terreur devant la majesté divine. Le style de Marcello est mélodique, expressif, poétique et riche d'harmonie.

Dans les psaumes de David où se reflète l'humanité tout entière, avec ses douleurs, ses espé-

rances, ses désespoirs, ses ardentes invocations, ses humbles prières, ses enthousiastes adorations, Marcello a réuni les plus beaux élans de poésie et de sublimes inspirations musicales.

Ce musicien de génie a aussi écrit pour le clavecin plusieurs sonates, toccates et fantaisies qui portent bien l'empreinte de son profond sentiment mélodique, expressif, gracieux et le cachet original qui caractérise sa manière. Marcello, qui avait occupé les fonctions honorifiques de camerlingue, et jouissait de la plus haute considération, est mort à Brescia en 1739. Ses contemporains l'avaient nommé le prince de la musique.

Dominique Scarlatti, né à Naples en 1683 et mort à Madrid en 1757, fut un des virtuoses les plus extraordinaires du XVIII[e] siècle. Son éducation musicale et son style de compositeur se formèrent sous la double influence de son très illustre père Alessandro Scarlatti et du compositeur Gasparini. Le célèbre organiste Pasquini, l'héritier des grandes traditions de Frescobaldi, fut son maître pour l'orgue et le clavecin. Nul virtuose n'a égalé D. Scarlatti dans les traits de bravoure, dans les formules rapides, légères, brillantes à mains croisées. L'œuvre de D. Scarlatti, comme compositeur claveciniste, est très considérable, elle affirme la riche imagination, le grand savoir, d'un musicien ayant un style

très personnel; car il est utile de remarquer que l'enthousiasme sincère de Scarlatti pour le génie de Hændel, qu'il accompagna de Venise à Rome pour ne perdre aucune occasion de l'entendre improviser à l'orgue et au clavecin, n'exerça aucune influence sensible sur son style individuel. L'artiste napolitain aima avec la foi et l'ardente conviction de la jeunesse le maître saxon, aux inspirations puissantes, aux harmonies énergiques et colorées ; mais la verve italienne et son tempérament de mélodiste surent le préserver de toute tentative de plagiat.

D. Scarlatti fut assez fort pour rester lui-même, tout en admirant le caractère grandiose des idées musicales du maître allemand. Le plus grand nombre des pièces de clavecin de D. Scarlatti (on en compte près de cinq cents gravées), sont d'une allure vive, enjouée, spirituelle et brillante. Les formules mélodiques, élégantes et distinguées, sont tout particulièrement remarquables par l'inépuisable variété de contours et la grâce naturelle qui les caractérise. Dans ces pièces, où dominent la sève italienne et les audaces du virtuose, il faut une attaque vive et légère du clavier, une accentuation fine et nuancée ; mais il y a aussi dans l'œuvre si variée de Scarlatti des pièces chantantes, expressives, gracieuses, qui demandent des qualités de diction toutes différentes. Il en est de

même pour les toccates, les sonates, les caprices, les fugues, compositions écrites de main de maître, dans le style le plus ferme et le plus pur. Il faut donc pour bien interpréter l'œuvre de Scarlatti un mécanisme parfait, une très grande égalité, une netteté et une précision imperturbables, une accentuation très souple, très variée, se prêtant à toutes les nuances de délicatesse, d'expression, ou de force.

L'étude de l'œuvre de Scarlatti peut être fructueusement conduite simultanément avec celle des compositions d'Emmanuel Bach. Les pianistes de l'école moderne, qui auront l'heureuse inspiration de perfectionner quelques-unes des pièces choisies, données par A. de Méreaux, dans sa belle publication des clavecinistes, acquièreront, j'ose l'affirmer, un jeu plus égal, plus net, une mesure plus ferme, plus précise, s'ils parviennent à interpréter, dans le sentiment voulu, ces pièces riches d'inventions et d'une originalité tout à fait géniale.

Porpora, Nicolo, né à Naples en 1687, mort à Venise en 1767, fut un des plus célèbres musiciens italiens du XVIIIe siècle. Sa première éducation musicale se fit au Conservatoire de Sainte-Marie-de-Lorette, puis il devint l'élève très affectionné d'Alexandre Scarlatti, qui lui communiqua, avec la science harmonique et les sages enseignements de son école de composition, la connaissance parfaite du grand art vocal, que

Porpora devait rendre célèbre par les nombreux chanteurs dont il fit l'éducation technique, dont il forma le goût et le style. Nommons parmi les plus renommés : Senesino, Caffarelli, Farinelli, Hubert dit Porporino, et les célèbres cantatrices la Mingotti et la Gabrielli.

L'existence de Porpora fut très accidentée : professeur de chant et de composition aux Conservatoires de *San Onofrio* et des *Poveri di Giesu Cristo*, Porpora écrivit un grand nombre d'opéras pour Naples, Rome et Venise. Engagé à Dresde, en 1728, comme professeur de chant de la princesse électorale de Saxe, il accepta la direction de la musique de la cour, position qu'il n'occupa que peu de temps. Appelé à Londres par une puissante société musicale qui voulait l'opposer à Hændel, Porpora, malgré son infériorité relative de compositeur dramatique, mais secondé par le sympathique talent des chanteurs, ses élèves, lutta quelque temps avec avantage contre le colosse saxon, mais finit par succomber sous la puissance de son génie. Porpora habita Vienne plusieurs années, et donna de précieux conseils à J. Haydn sur l'art italien, en lui exposant les principes et les procédés de son style, qui se distinguait entre tous, par la pure harmonie et par l'ingéniosité de mise en œuvre des idées musicales.

L'œuvre de Porpora est considérable et comprend tous les styles ; plus de soixante opéras,

six oratorios, plusieurs messes, de nombreux motets et madrigaux à quatre, cinq et six voix. A. Méreaux et Fétis, qui ont consacré à ce maître célèbre des notices très étudiées, mentionnent encore des trios pour divers instruments, douze sonates de violon dans le style de Corelli, six caprices pour clavecin, et de nombreuses cantates, qui ont eu dans leur temps une grande célébrité, et ont été citées comme des chefs-d'œuvre. Porpora, savant et habile compositeur, ne peut, malgré ce titre, être classé au rang des maîtres de génie. Son style est noble, sérieux, ses mélodies sont d'un contour élégant, sa manière d'écrire est correcte et d'un travail très intéressant, mais, en général, les idées manquent d'originalité, et la vérité expressive ne se traduit pas toujours par les accents passionnels dictés par le cœur. Les pièces fuguées pour clavecin seraient restées inconnues sans la publication faite par Clementi, à Londres : *Selection of pratical harmony*, et reproduite par A. Méreaux, dans son important ouvrage des clavecinistes. Ces compositions fuguées de Porpora, sont écrites sous la double inspiration de la science scolastique et du sentiment mélodique moderne. Il faut beaucoup de tact, d'esprit et d'habileté pour interpréter ces pages qui, tout en n'appartenant pas à une haute virtuosité, offrent un vif intérêt. Porpora est mort à quatre-vingts ans, dans une pénurie extrême, délaissé

de ses élèves, dans l'isolement, abandonné de ses amis, oublié de ceux que son grand talent avait charmé.

Charles-Philippe-Emmanuel Bach, qui fut le second fils du grand J.-S. Bach, est né à Weimar, en 1714. Il fit ses études élémentaires à l'école Saint-Thomas, à Leipzig, institut musical dont son illustre père était directeur, puis il étudia le clavecin et la composition sous la direction de ce maître incomparable. Cette instruction spéciale ne suffit point aux appétits de science d'Emmanuel Bach : il suivit, à Leipzig et à Francfort-sur-l'Oder, un cours de jurisprudence. A vingt-quatre ans (1738), Emmanuel Bach alla se fixer à Berlin pour y enseigner la musique. Deux ans après, il était attaché à la musique particulière du roi de Prusse, Frédéric II. Emmanuel Bach passa trente années au service de ce monarque, puis il alla se fixer à Hambourg. Il y mourut, admiré des artistes qui avaient su apprécier son immense savoir et sa merveilleuse imagination. Pourtant, Emmanuel Bach qui, malgré sa modestie, avait conscience de sa grande valeur, eut la tristesse de se voir; non méconnu, mais classé parmi les maîtres de second ordre, alors qu'il savait bien occuper une des premières places au nombre des musiciens d'un génie créateur. Le long séjour d'Emmanuel Bach à Berlin, l'a souvent fait désigner par le surnom de Bach de Berlin.

Son frère aîné, Friedmann, né en 1740, directeur de l'école de musique de l'église Notre-Dame-de-Halle, fut dit Bach de Halle.

Ces deux musiciens étaient bien les dignes fils de l'illustre Jean-Sébastien Bach. Friedmann, compositeur de haute science, procédait du génie musical de son père, par la forme, par l'invention, par la nouveauté des chants et la richesse des harmonies ; mais aux qualités de style particulières à cette grande école, s'ajoutaient encore la hardiesse des traits, une grande liberté dans les combinaisons contrepointisées, enfin une individualité mélodique exceptionnelle, s'affirmant particulièrement dans grand nombre de sonates, fantaisies, et trente polonaises pour clavecin. Ces pièces caractéristiques, d'un sentiment mélodique exquis, d'une expression tendre ou chevaleresque, aux nuances délicates et fines, sont écrites avec beaucoup d'habileté, et peuvent être classées comme de petits chefs-d'œuvre, des poëmes musicaux réunissant au caractère national et noble de la polonaise le style original d'un maître, que l'injustice de ses contemporains et le sentiment de son mérite avaient rendu triste, morose, misanthrope. Friedmann Bach, esprit inquiet, instable, aigri, se jugeant méconnu, vécut péniblement dans une gêne continuelle pendant les dernières années de sa vie ; il est mort à Berlin en 1784. Son frère Emmanuel s'est

éteint quelques ans plus tard à Hambourg, en 1788. Pour lui, la vie matérielle fut douce, tranquille, relativement heureuse. Il fut, de son vivant, estimé, honoré, considéré ; mais son génie créateur, sa prodigieuse imagination, sa grande science, ne furent pas appréciés à leur juste valeur, excepté par les maîtres, tels que Haydn et Mozart, qui proclamaient hautement avoir étudié son œuvre, suivi ses exemples, procédé du style de ce grand homme, qui a le premier trouvé la forme typique de la sonate moderne, et donné ainsi des modèles parfaits pour les compositions dites musique de chambre : sonates concertantes, trios et quatuors, et aussi pour les œuvres symphoniques, ouvertures et concertos, qui reproduisent dans un cadre plus grand, avec des éléments plus variés, le type modèle de la sonate telle qu'a su la créer Emmanuel Bach, le musicien au style si pur, dans ses charmants caprices, dans ses élans d'inspiration. Emmanuel Bach était consulté, écouté avec une respectueuse déférence par tous les claveccinistes célèbres de la fin du XVIIIe siècle. Hullmandel et Dussek, avant d'abandonner le clavecin pour le piano, étaient allés à Hambourg s'inspirer de ses conseils, recevoir ses leçons, en disciples respectueux et dociles, car Emmanuel Bach possédait au suprême degré les traditions de son auguste père. Résigné devant le peu de

succès de ses ouvrages, indignement critiqué comme s'étant à plaisir éloigné du pur style scolastique, Emmanuel Bach disait simplement, stoïquement, au docteur Burney, un de ses admirateurs enthousiastes, l'auteur d'une histoire de la musique : « Depuis que j'ai cinquante ans, j'ai quitté toute ambition, je me suis dit : Vivons en repos, car demain il me faudra mourir, et me voilà tout réconcilié avec ma position. »

Emmanuel Bach a dû écrire le plus grand nombre de ses dernières compositions pour le piano, car son illustre père J.-S. Bach avait trouvé les pianos de Silbermann très en faveur à la cour du roi de Prusse, lors de sa visite faite à ce souverain en 1747. L'exécution d'Emmanuel Bach, admirable à tous égards, se distinguait particulièrement par le charme et l'expression ; il existait déjà à cette époque une autre école, celle des virtuoses à exécution rapide et brillante. Emmanuel Bach, confiant dans la force et la vitalité de son œuvre, a su accepter avec calme et résignation les injustes critiques de faux connaisseurs, qui ne savaient pas apprécier et comprendre ses compositions si gracieuses, si chantantes, si neuves dans le style instrumental, dans la sonate, dont la forme logique, la coupe régulière, la phraséologie musicale n'existaient pas avant lui. Les hommes de génie qui ont suivi la voie tracée par Emmanuel Bach, qui

se sont approprié ses inventions en agrandissant le cadre, en dramatisant la forme première, en donnant plus d'importance et d'intérêt au développement des idées, ont certes droit à notre admiration, et c'est justice que leurs noms immortels brillent du plus vif éclat ; mais ne serait-il pas équitable aussi, que la France, si généreuse, si impartiale, si empressée à rendre hommage, à glorifier le génie d'où qu'il vienne, rende à Emmanuel Bach le juste tribut d'honneurs accordés à J.-S. Bach, à Rameau, à Scarlatti, Hændel, Clementi, etc., en publiant la collection complète des œuvres pour clavecin et pour piano composées par ce musicien génial, dont les belles et précieuses compositions méritent d'être mieux connues?

Chrétien Bach, troisième fils de J.-S. Bach, né en 1735 à Leipzig, a laissé des œuvres pour clavecin, d'un réel mérite de style et de facture. Après avoir reçu pendant plusieurs années les conseils de son frère Emmanuel, il se rendit en Italie et fut nommé organiste à la cathédrale de Milan. Il tint cet emploi cinq ans, et fit même représenter un opéra en trois actes au théâtre. Cet ouvrage obtint un grand succès et encouragea le jeune maître à continuer la carrière de compositeur dramatique. Il quitta Milan pour se rendre à Londres en 1759, où la réputation attachée à son nom lui fit confier la direction de la musique de la Reine, et lui valut

aussi la demande de plusieurs opéras qui, grâce aux inspirations mélodiques, à la coupe heureuse des morceaux, et à des effets nouveaux, obtinrent de grands succès.

La popularité obtenue par le théâtre devint un puissant auxiliaire à la musique instrumentale de J.-C. Bach. Ses sonates, ses toccates et ses concertos, ses pièces concertantes, trios, quatuors et quintettes, furent mieux appréciés, obtinrent les suffrages des dilettantes anglais. J.-C. Bach est mort à Londres en 1784, à l'âge de 47 ans.

Son œuvre est considérable dans tous les genres : quinze opéras, dont un, *Amadis des Gaules*, représenté à Paris en 1779 ; seize symphonies pour petit orchestre, six quintettes, six trios, six quatuors pour instruments à cordes ; dix-huit concertos pour clavecin avec accompagnement d'orchestre ; trente-trois trios ou sonates avec violon et violoncelle ; douze sonates pour clavecin seul, une sonate à quatre mains, une sonate à deux pianos. J.-Chrétien Bach était un mélodiste heureux, il avait conservé de son séjour en Italie une impression vivace, dont ses œuvres dramatiques et instrumentales ont parfaitement gardé l'empreinte.

Schrœter naquit à Hohenstein, près Dresde, le 10 août 1699. Aimant la science avec passion, travaillant sans cesse, se reposant des études scientifiques par des recherches sur les rapports

harmoniques des sons et des intervalles, consacrant tous les instants qu'il ne donnait pas à ses travaux de composition religieuse, à élucider les questions de haute théorie, Schrœter fit aussi d'importants essais sur l'art de la mécanique ; il fut un des premiers qui songèrent sérieusement à reprendre l'idée du Padouan Cristofori, en substituant le système de marteaux au pincement des cordes par l'action des sautereaux. Ce fut en 1721 que Schrœter exposa pour la première fois son procédé à la cour du roi de Saxe, sur un clavecin d'un nouveau modèle, se prêtant très imparfaitement, il faut le dire, à de légères modifications du son. Mais déjà avant le savant allemand, Marius, facteur français, avait présenté à l'Académie des Sciences de Paris, en 1716, deux modèles de clavecin à maillets, ou petits marteaux, frappant sur les cordes avec plus ou moins de vivacité, et donnant ainsi un accroissement ou une diminution de sonorité, de légères nuances de douceur ou de force. L'initiative de Marius a donc précédé l'exposé du système de Schrœter, mais tous les deux doivent, comme inventeurs ingénieux, céder la priorité de l'idée à Cristofori.

Le Père Martini, né en 1706, mort en 1784, a eu plusieurs homonymes dont la renommée musicale fut supérieure à la sienne, mais qui n'eurent ni sa profonde science ni ses inventions idéales.

La vie modeste et recueillie de ce musicien illustre, qu'une vocation irrésistible avait entraîné dès sa jeunesse vers l'état ecclésiastique, dans l'ordre des franciscains, fut entièrement consacrée au travail, à ses devoirs religieux et de maître de chapelle. L'étude de la philosophie et des mathématiques, l'histoire de la musique, l'analyse des différentes théories, enfin la pratique de l'art, soit comme organiste, claveciniste ou compositeur, absorbaient à ce point tous les instants de cet infatigable travailleur, que nulle existence plus laborieuse ne peut lui être opposée, si nous en exceptons toutefois celles de J.-S. Bach et de J. Haydn. Le Père Martini a composé de nombreux ouvrages religieux, messes, litanies, oratorios, motets, mais aussi, et c'est à ce point de vue spécial que nous évoquons son grand souvenir, de nombreuses sonates, fugues, airs variés, adagios, préludes pour orgue et pour clavecin. Il faut encore ajouter à cette liste considérable de pièces instrumentales, des œuvres caractéristiques, telles que gavottes, gigues, courantes, sarabandes, canons, allegri, siciliennes, compositions du style le plus pur, le plus châtié, remarquables par l'originalité et la distinction des idées, par le contour élégant des mélodies. La manière d'écrire du Père Martini réalise l'alliance parfaite des formules scientifiques unies au charme persuasif de la pensée souple, élastique, indé-

pendante. L'exécution des œuvres pour clavecin du Père Martini n'a pas l'audacieuse bravoure des pièces de D. Scarlatti, mais demande un jeu ferme, lié, une large manière de phraser. Le Père Martini, qui avait fondé à Bologne une école de haute composition, fut le maître du célèbre et très érudit compositeur Sarti, le professeur de Cherubini ; c'est aussi à son enseignement que l'abbé Mattei puisa son érudition musicale, pour la transmettre plus tard à Rossini et à Donizetti. Le nom célèbre et vénéré du Père Martini reste attaché au premier essai sérieux d'une histoire de la musique, ouvrage considérable, resté inachevé et qui s'arrête au moyen âge. Martini était consulté comme un oracle par tous les compositeurs célèbres du XVIIIe siècle.

Citons encore, parmi les derniers clavecinistes italiens antérieurs à Clementi, Paradies, né à Naples vers 1710. Cet artiste, l'un des plus brillants élèves de Porpora, fut compositeur et claveciniste. Les œuvres de clavecin de Paradies, écrites dans un style très correct, du genre lié, ont un vrai sentiment mélodique. Les parties chantantes concertent bien, sont librement exposées, et donnent bien la mesure d'un compositeur distingué, formé aux saines traditions de l'art.

Comme son maître Porpora, Paradies vécut plusieurs années à Londres, où ses leçons de

clavecin étaient très recherchées. Ce musicien célèbre a terminé sa carrière à Venise, dans un âge très avancé, vers la fin du XVIIIe siècle. Les œuvres de Paradies, par leur sentiment mélodique et la nature brillante des traits, semblent bien faire pressentir le triomphe du piano.

Avant de nous léguer leurs impérissables chefs-d'œuvre, tous les grands maîtres, sans en excepter J.-S. Bach et Hændel, ont puisé leur instruction première aux sources vivaces de leurs devanciers; puis ils ont résumé synthétiquement, dans leur production artistique, les divers courants d'idées. Grâce à leur puissance d'assimilation, les ruisseaux sont devenus des fleuves majestueux, aux ondes mélodiques et profondes.

Les hommes de génie, ne procédant que d'eux-mêmes, n'ayant pas d'aïeux artistiques, n'existent pas. Dans un ordre d'idées autre que celui des arts, un inventeur pourra bien imaginer un procédé nouveau, parce que la science d'analyse et certains phénomènes inexplorés avant les progrès réalisés, amènent des découvertes longtemps cherchées; et pourtant, combien compte-t-on de secrets scientifiques perdus au milieu des cataclysmes de l'humanité. Mais il se trouve heureusement de patients explorateurs ou mieux encore de hardis novateurs, assez intelligents, assez habiles, pour suppléer aux chaînons brisés et souder le présent au passé. Les

vrais grands artistes n'ignorent rien des perfectionnements réalisés par leurs prédécesseurs ; s'ils n'ont pas la force créatrice nécessaire pour trouver des voies nouvelles, ils conservent du moins en les perfectionnant, les traditions léguées par leurs devanciers. C'est bien ainsi que Froberger a continué Frescobaldi, que Bach a succédé à Buxtéude, que Rameau a complété Lulli et que le grand Couperin a trouvé un digne continuateur de son style imagé, dans les œuvres de clavecin de l'illustre maître dijonnais.

Sous Louis XIV et Louis XV, le mouvement littéraire et artistique a été considérable ; mais, l'influence autoritaire de ces souverains a eu un contre-coup souvent néfaste. En fait, la perfection relative des arts tient au milieu dans lequel ils s'épanouissent, au degré d'avancement des sciences et des lettres, à la diffusion des connaissances spéciales, à l'organisation, au tempérament, à l'intelligence des individualités qui s'y consacrent, et qui ajoutent chaque jour aux connaissances acquises, aux traditions ayant cours.

C'est ainsi que le progrès s'affirme d'une façon incessante, et que la trame brisée se reforme sous l'action énergique des amants passionnés du vrai et du beau. Aussi les virtuoses qui voudront connaître les œuvres rétrospectives des vieux maîtres de l'orgue et du clavecin,

devront-ils, s'ils ont le ferme désir de remonter aux sources primitives de l'art moderne, faire une étude patiente, consciencieuse, approfondie du style, du genre et des formules qui caractérisent chaque époque et forment la synthèse des différentes écoles.

C'est par l'analyse logique de la phrase, des ornements, des procédés usités et des secrets traditionnels des anciens maîtres, que l'on pourra bien apprécier leurs chants naïfs ou inspirés, les faire revivre avec l'esprit du temps, le sentiment réel et vrai : donner en un mot une vie nouvelle à cette musique riche de science, d'expression et d'élégance où, sous la note écrite, sans indications de nuances, faute d'instruments capables de les traduire, se trouvent tant d'invention, tant d'idées originales, de mélodies charmantes.

La musique est sans contredit de tous les arts, celui qui reflète de la manière la plus sensible le degré d'avancement d'une civilisation. Elle obéit aux fluctuations du goût ; le style et l'ornementation se modifient et se transforment suivant les époques, et les succès retentissants de certaines œuvres s'expliquent le plus souvent par ce fait, que les auteurs ont mieux compris traduit plus fidèlement les idées ayant cours. Mais pour que les virtuoses donnent une interprétation vraie, il importe qu'ils se préoccupent du sentiment intime des maîtres et conservent à leurs œuvres

le caractère, l'expression, les nuances délicates et fines qu'ils ont eus dans la pensée de leurs auteurs, qu'ils se nomment Bach, Haendel, Scarlatti, de Chambonnières, Couperin ou Rameau; il faut, en un mot, pour conserver la vérité de style dans l'exécution, rendre chaque œuvre suivant la pensée qui l'a inspirée. Les grands artistes qui, par leurs créations idéales ou didactiques, par leurs travaux d'imagination, leur science, leur haute virtuosité, ou encore par leurs enseignements, ont mérité les sympathies de leurs contemporains et groupé de nombreux disciples s'étudiant à suivre les voies par eux tracées, s'inspirant de leurs procédés caractéristiques, de leur style, ont été des chefs d'école. Il en est de plusieurs ordres, mais tous, les plus illustres, comme les plus humbles, ne naissent pas providentiellement, n'apparaissent pas comme des météores, semblables à des astres lumineux éclairant la marche du progrès par la toute-puissance du génie; eux aussi, les grands maîtres, ont eu une filiation. Ils ne sont pas venus à la maturité du talent, au rayonnement génial, ils n'ont pas été doués de la puissance créatrice sans avoir fécondé par le travail le germe divin qui était en eux.

J.-S. Bach, ses fils, Friedmann et Emmanuel, Haendel, Scarlatti, Haydn, W. Mozart, Gluck, Piccini, Beethoven, Weber, etc., n'ont atteint la perfection que progressivement, en s'inspirant

des œuvres des maîtres qui les avaient précédés et sans même dédaigner les compositions de leurs contemporains. Le grand S. Bach, ce colossal génie aux trésors inépuisables d'inventions harmoniques et mélodiques, avait étudié enfant, puis jeune homme, et même déjà célèbre, les œuvres de Fischer, Frescobaldi, Froberger, Byrd, Buxtéude, Zachau. Son admiration raisonnée et basée sur l'analyse de leurs styles différents dit hautement en quelle estime le maître des maîtres tenait l'influence du travail. Bach, qui accordait peu d'attention aux petites chansons des opéras allemands, avait une vive sympathie pour les charmantes et géniales inventions mélodiques de François Couperin, il appréciait aussi ses airs de danse, rigodons, courantes, passe-pieds, passe-cailles, etc. Les compositeurs que nous venons de citer et beaucoup d'autres claveci-nistes allemands, italiens, anglais et français ont écrit en ce genre de nombreuses pièces caractéristiques, que les maîtres modernes amoureux du style archaïque s'étudient à imiter dans leurs allures franches, fortement accentuées, procédant souvent par contrastes de sonorité et de modes. Enfin dans le style de bravoure, aux traits énergiques et brillants, demandant particulièrement l'habileté et l'audace d'exécution, Benedetto Marcello, mais tout spécialement Domenico Scarlatti ont excellé en créant de nombreuses formules de virtuosités inconnues avant eux, et en affirmant

un brio d'exécution que seules possèdent leurs œuvres. Mais ces qualités, qui sont la marque incontestée de leur talent, n'excluent nullement le charme expressif et mélodique dans leurs andantes et leurs ravissantes fantaisies.

De cet énoncé sommaire, sorte de généalogie du style moderne considéré sous ces différents aspects, nous concluons que les grands maîtres du style sévère et figuré, restent les inspirateurs de la musique symphonique et concertante, dite musique de chambre. Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelsshon, Reber, Schumann, Onslow, etc., ont puisé à cette source pure et profonde, non les idées, mais la forme, le plan, l'esprit de conduite. C'est bien à cette école et aussi à celle d'Emmanuel Bach et de Scarlatti que Clementi, Klengel, Schobert, Hullmandel, Cramer, Dussek, Field, Kalkbrenner, Hummel, Moscheles, Boëly et nos modernes instrumentistes, s'inspirant des grands symphonistes, ont cherché leurs modèles. L'école du style expressif, pittoresque et brillant, a, tout en cherchant la forme élégante, les développements logiques et bien équilibrés, demandé ses pensées mélodiques à un tout autre ordre d'idées et de sentiments psychologiques. Un fait curieux est à noter dans l'histoire de l'art musical : c'est que la Providence n'attribue que bien rarement à un seul homme, privilégié entre tous, des qualités multiples en le créant le premier dans tous les styles.

J.-S. Bach et G. Haendel se sont complétés dans leur double action artistique, on pourrait en dire autant de la dualité géniale d'Haydn et de Mozart, quoique la gloire de ce dernier et sa force d'expansion créatrice se soient affirmées dans tous les genres.

L'art musical au XVIIIe siècle a brillé d'un incomparable éclat ; le nombre des musiciens illustres est considérable ; mais les personnalités puissantes de Bach, Haendel, Haydn et Mozart dominent comme des figures colossales tous leurs contemporains ; rendons cette justice à Haendel, c'est que, malgré sa confiance absolue en la puissance de son génie, ce maître au caractère indomptable et dont la sauvage énergie repoussait toute tutelle, s'est toujours souvenu avec une respectueuse reconnaissance de son habile maître Zachau, l'excellent organiste, l'érudit musicien qui prit à cœur, sur la recommandation expresse du duc de Saxe-Weissenfels, protecteur du jeune Haendel, d'initier son élève à la connaissance pratique et approfondie des œuvres des maîtres allemands.

C'est ainsi que l'ardente imagination du jeune Saxon, déjà façonnée au travail scolastique par les études assidues du contrepoint et de la fugue, ayant aussi des connaissances en latinité, put, dès l'âge de dix à treize ans, composer des motets à plusieurs voix et les faire chanter dans les principales églises de Halle. Nous ne sau-

rions trop souvent le répéter, tant notre conviction est profonde et vivace, le génie sans la science, sans l'éducation pédagogique des premières années, ne créera jamais quedes œuvres imparfaites, belles sous certains rap-ports, mais incomplètes et ne pouvant servir d'exemples et de modèles aux générations qui suivent.

L'école moderne du piano, celle du moins que l'on désigne sous le titre générique d'école du style lié, scientifique et sévère, a pour patriarches les organistes, les clavecinistes, en principe tous les virtuoses célèbres du clavier, que les instruments aient été des épinettes, manicordes, clavicordes, virginales, gravicymbalums ou des clavecins.

Les organistes, spécialement Frescobaldi, Froberger, Marcello, Merulo, Paschini, Gibbons, Purcell, Buxtéude, J.-S. Bach, Haendel et Scarlatti, ont été les grands promoteurs du style lié, contrepointé, qui vise surtout l'unité de la pensée, la facture, le développement logique et bien équilibré des idées musicales ; la fugue, en un mot, qui est le modèle le plus parfait de la composition, alors même que le musicien qui prend ce type comme exemple à suivre dans l'exposition et le développement des motifs, ne s'astreint pas au style des imitations dialoguées, moins usité dans le genre expressif et caractéristique, qui, libre des formes scolastiques, vise la traduction de

sentiments, par une musique imitative, pittoresque, cherchant à reproduire des données psychologiques.

De Chambonnière, Couperin, Rameau, Purcell, ont laissé de nombreux et admirables exemples, particulièrement dans le style rythmé, cadencé, gracieux, élégant, offrant plus spécialement des types d'air de danse, tels que chaconnes, menuets, sarabandes, pavanes, tricotets, gigues, etc., etc. Mais il importe de faire cette remarque d'une vérité absolue, c'est que les grands organistes qui ont écrit pour l'épinette, le clavicorde ou le clavecin, ornementaient sobrement, discrètement, les pièces qu'ils composaient pour ces instruments; le style grave et soutenu des orgues ne les abandonnait jamais. On peut facilement se convaincre de l'exactitude du fait, en comparant les œuvres de Bach, Haendel, Frescobaldi, aux inventions charmantes, élégantes, mais ornementées jusqu'au maniérisme le plus raffiné, des clavecinistes non organistes. Ils avaient la persuasion en accumulant les fioritures de toute sorte, pincés, brisés, flattés, tremblements, ports de voix, trilles, doublés, balancements, aspirations, arpègements, de suppléer aux nuances, aux accents, et de donner le sentiment de la prolongation du son aux notes ainsi agrémentées, en faisant illusion par l'ornementation à la sonorité défectueuse du clavecin.

Moins préoccupés que les clavecinistes par la pensée de lutter à force d'artifices mélodiques, d'ornementset de fioritures contre la sécheresse et le manque de tenue du son, les organistes, en composant pour le clavecin, conservèrent le style contrepointé, les harmonies concertées à plusieurs parties, et aussi cette noble simplicité qui est le caractère distinctif de la musique d'orgue. Les clavecinistes français qui ont fait école, sans avoir la grande érudition, la science profonde et le style élevé des maîtres italiens et allemands, leurs illustres contemporains, ont excercé une influence indéniable sur le style des écoles d'outre-Rhin et d'outre-mont.

Pour ne citer que les plus célèbres des clavecinistes français, de Chambonnière, F. Couperin et Rameau, nous répéterons avec la certitude d'être dans le vrai, que ces maîtres à l'inspiration géniale, en choisissant dans leurs pièces composées spécialement pour clavecin des éléments nouveaux, des effets inusités, en renonçant aux combinaisons rigoureuses du contrepoint pour une esthétique d'une conception différente, créèrent une école instrumentale où les sentiments caractéristiques eurent la volonté de prédominer. Ce genre de compositions, où l'expression et le mouvement des passions, la peinture par le son et le rythme remplacaient les combinaisons con-

trepointisées, eut un grand succès, fut très à la mode à la fin du XVIIe siècle et pendant tout le XVIIIe siècle, comme aussi tous les airs de danse de nationalités différentes, aux allures si variées. Ces pièces expressives et rythmiques firent bien certainement progresser dans un sens particulier les compositions instrumentales, en introduisant dans la musique dite de chambre des modifications de style, tout un ordre d'idées nouvelles dans le domaine de l'art musical. C'est ainsi que deux cents ans avant nos compositeurs modernes de symphonies pittoresques et imitatives, nos pères ont pu s'attendrir, s'émouvoir aux tendres plaintes et aux soupirs des bergères, ou s'abandonner joyeux aux accents des bacchanales, du carillon de cythère ou du rappel des oiseaux. La nomenclature des titres donnés aux pièces écrites pour clavecin est bien plus étonnante et prétentieuse que les étiquettes modernes de nos fantaisies et caprices, parfois pourtant bien étranges, disons-le franchement, souvent ridicules. Mais au XVIIe et au XVIIIe siècle, cette tendance prononcée à la musique imitative et rythmique en introduisant des éléments nouveaux dans la philosophie de l'art, a produit la fantaisie, le caprice et même a été, dans une donnée très modeste, un acheminement insensible, pourtant réel, vers les sonates et les symphonies caractéristiques.

L'école fantaisiste et romantique des clavecinistes français a exercé une action décisive sur la marche de l'art instrumental, qui, grâce à la grande popularité obtenue par certaines œuvres, a cessé d'être exclusivement enfermé dans les liens étroits et rigoureux du contrepoint. Mais, dans le genre de la musique libre et fantaisiste, il y a eu comme toujours excès, et l'idée a trop souvent déserté la forme, ne se préoccupant plus des principes du style et de la saine logique. Avoir une idée heureuse ne suffit pas, il faut savoir la bien exprimer dans une langue correcte et pure, enfin lui donner les développements qu'elle comporte. Voilà la supériorité de l'école sur la fantaisie, car il est impossible de créer une œuvre originale et de réelle valeur artistique sans l'union très étroite de ces deux éléments, de ces deux forces. Nous l'avons déjà dit plusieurs fois, nous le répétons encore pour conclure : ce n'est pas à un manque de goût que rien ne saurait justifier, mais à la défectuosité sonore du clavecin, à la voix sèche, sans vibrations soutenues et prolongées, qu'il faut attribuer l'abus excessif des fioritures ; des ornements surabondants, des broderies continuelles qui recouvraient jusqu'à les faire disparaître de belles et suaves pensées musicales, d'adorables mélodies d'un sentiment exquis, pour créer à plaisir un style prolixe, maniéré, faux. Non, cela n'est pas, nos grands

aïeux étaient des musiciens de génie, et leur sentiment du beau ne pouvait être le contraire du vrai ; mais, ils ont dû exprimer leurs inspirations sur des instruments, très imparfaits, trahissant leurs pensées, voilà le motif réel, la cause certaine de ces chevrotements continuels qui déparent de véritables chefs-d'œuvre.

Un fait important à signaler dans l'histoire de l'art, c'est l'union très étroite, les progrès simultanés de la facture des orgues et des clavecins, et l'influence immédiate et considérable que les modifications de tonalité, de style et de virtuosité ont apportée dans les compositions spéciales écrites pour les orgues et pour le clavecin.

Les organistes habiles, alors qu'ils se préparaient par des études intimes aux brillantes improvisations de l'orgue, demandaient au clavecin le secret des combinaisons harmoniques qu'ils développaient plus amplement dans leurs savants préludes. Cet échange continuel d'idées entre des instruments dissemblables, mais se prêtant tous les deux aux sonorités multiples, au style d'imitation, explique tout naturellement le désir des virtuoses d'avoir sous la main, et en miniature, les différentes variétés de timbres de l'orchestre ; de là vient cette recherche constante des facteurs de clavecin à créer des jeux imitant par à peu près les familles d'instruments de l'orchestre, tels que

le hautbois, le violon, le jeu céleste, effets obtenus par des modifications sonores et plus tard par l'addition de véritables jeux d'orgues s'accouplant aux claviers du clavecin. Il est aussi fort à remarquer que les grands maîtres de l'orgue, habitués dans leurs improvisations et dans leur musique écrite au style scolastique ont presque toujours employé dans leurs pièces de clavecin les mêmes procédés de prolongation, de notes tenues, de marches harmoniques, de musique contrepointée, comme si l'instrument, malgré sa sonorité grèle, pouvait prolonger et soutenir les valeurs indiquées. Les compositeurs organistes étaient sobres d'ornements, de trilles, de pincés, flattés, aspirations, grupetti, tremblés, fioritures abandonnées du moment ou la tenue du son a permis de renoncer à ces procédés qui avaient leur raison d'être ; suppléer au manque de vibration, à la pauvreté de la voix par des sons agrémentés simulant une tenue, une prolongation, par des moyens artificiels qui nous semblent aujourd'hui d'un goût faux allant jusqu'au ridicule.

Les clavecinistes non organistes, virtuoses avant tout, ayant moins le sentiment du grand et du simple, ont tous plus ou moins sacrifié au système de broderies incessantes qui torturaient les mélodies naïves et simples, en les faisant souvent disparaître sous le poids de

lourds ornements. Aussi les artistes de goût et assez sûrs de leur discernement musical pour ne pas altérer le contour de la phrase mélodique font-ils bien, malgré le respect dû aux maîtres, de débarrasser la mélodie de ces broderies parasites.

Scarlatti a su éviter l'écueil de l'abus des ornements, en écrivant la majeure partie de ses adorables inventions dans des mouvements rapides, à croisement de mains, traits légers admirablement variés, et d'une virtuosité exceptionnelle pour l'époque ; ajoutons que Scarlatti est dans son genre un artiste de génie. Nul instrumentiste ne l'a égalé, nul n'a dépensé autant d'idées, nul n'a trouvé autant de traits nouveaux, de combinaisons heureuses.

Au nombre des clavecinistes de l'école allemande, qui furent célèbres et obtinrent de durables succès à Paris, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle et au commencement du XIX[e], il faut citer Schobert et Eckard. La carrière de compositeur et de virtuose de Schobert fut courte, mais très brillante. Les biographes ne peuvent affirmer que ce virtuose soit né en Allemagne ou à Strasbourg, mais on sait positivement qu'en 1760, Schobert était attaché comme claveciniste en titre aux appointements du prince de Conti, qui tenait son musicien favori en très haute estime. Schobert était un compositeur de réelle valeur, ayant de

l'imagination et du savoir; on peut dire que son style est mixte en ce qu'il tient à la fois du genre sévère et de l'allure vive, indépendante de la musique idéale. L'union bien ménagée, bien pondérée de ces deux genres, prouve un grand art et le sentiment juste des effets et des contrastes. Dans ce mélange heureux de la science et de l'imagination, Schobert s'est montré compositeur habile, ingénieux. Les idées mélodiques, gracieuses, expressives, sont bien exposées, bien conduites; elles ont de l'élégance, de la noblesse, parfois aussi une teinte de mélancolie, les traits vifs, alertes, chaleureux, sont généralement brillants. On a fait à cet artiste d'un mérite original, individuel, l'honneur insigne de comparer plusieurs de ses œuvres aux compositions de Mozart, et d'être en ce genre son précurseur. N'est-ce pas là une bien périlleuse comparaison? Mozart père, à son voyage à Paris, parle de Schobert comme d'un maître distingué, dont l'exécution captivait, séduisait par le charme de l'expression.

Schobert n'eut pas la douleur de voir détrôner le clavecin qui se mourait, car le piano commençait à se produire et avait déjà ses adeptes. Nous n'aborderons l'histoire de son avènement que dans le chapitre suivant.

Hullmandel, contemporain de Clementi, fut, lui aussi, un claveciniste très renommé. Avant

de devenir un des maîtres les plus appréciés du piano, jeune homme, il eut l'honneur de recevoir les leçons et les conseils de Ch.-Ph.-Emmanuel Bach, le génial créateur de la sonate moderne, de ce maître illustre et modeste que le grand Haydn et Mozart prirent pour modèle, pour type de leurs compositions instrumentales. Hullmandel fut un des élèves affectionnés de Ch.-Ph.-Emmanuel Bach. N'est-ce pas reconnaître que le disciple était digne du maître ? En renonçant au clavecin pour se vouer à l'étude, puis au professorat du piano, Hullmandel mit au service de ce nouvel instrument des qualités individuelles tout à fait exceptionnelles. Son exécution se distinguait par un toucher d'une exquise délicatesse, par une sonorité suave, par une manière de phraser expressive et naturelle. Notre cher et illustre maître Auber et mon viel ami G. Onslow, qui dans leur jeunesse avaient reçu les leçons de piano de Hullmandel, m'ont parlé du goût parfait, du style irréprochable, de cet émule de Clementi, mais il n'a pas fait école comme le maître. Ses sonates et pièces diverses sont absolument délaissées. Pourtant L. Farrenc, dans sa belle publication du *Trésor des pianistes ;* A. Méreaux, dans ses *Clavecinistes,* et F. le Couppey, dans son *École du piano,* ont donné plusieurs intéressants spécimens de ses compositions.

Eckard, que j'ai nommé en parlant de Scho-

bert, n'avait pas la haute valeur musicale, la richesse d'invention et l'originalité de cet éminent artiste; il a exercé pourtant une influence prépondérante pour l'adoption du piano succédant au clavecin. Eckard, né à Augsbourg en 1734, vint se fixer à Paris en 1758, et y acquit, grâce à un travail opiniâtre, un talent d'exécution assez remarquable; homme d'énergie et de volonté, cet artiste vaillant, qui possédait aussi une certaine habileté comme miniaturiste, faisait deux parts de son temps : des portraits pour vivre, et de la virtuosité instrumentale par amour de la musique. Ses compositions manquent d'invention mélodique et laissent aussi fort à désirer comme facture; on comprend facilement aux incorrections de style, que l'instruction scolastique a manqué au musicien, qui s'est formé seul à force de travail.

Eckard est un des premiers pianistes qui aient usé et abusé comme formules d'accompagnement des batteries en accords brisés. Les compositions spéciales pour piano-forte d'Eckard sont minutieusement annotées pour les nuances, ce fait prouve toute l'importance que ce pianiste attachait aux oppositions de force, aux contrastes de sonorité; ce virtuose, qui avait acquis un talent d'exécution remarquable pour l'époque, est mort à Paris en 1809; avec lui ses œuvres musicales ont cessé d'être jouées et sont tombées dans l'oubli le plus absolu.

Nous voici arrivé à la période si instructive de la transition du clavecin au forte-piano. Cette dépossession ne s'est pas opérée subitement. Nous raconterons dans le chapitre qui fait suite à celui-ci les premiers essais de cette importante réforme instrumentale, qui a si profondément modifié le style des maîtres et transformé leur mode d'exécution; mais, pour ne pas intervertir l'ordre chronologique de cette étude, nous mentionnons dès à présent les noms illustres de Haydn et de Mozart, qui appartiennent par leurs œuvres, moitié au clavecin, moitié au piano-forte. Nous anticipons ainsi de quelques années sur l'étude spéciale consacrée à l'histoire du piano. Mais nous reprendrons à leur date précise ses premières affirmations. La seconde moitié du XVIIIe siècle fut témoin de la lutte du royal clavecin contre la démocratie envahissante du piano.

Notre immortel écrivain, Voltaire, qui malgré tout son esprit n'avait pas le sens musical très développé, qualifiait le piano, dans une de ses lettres à Mme du Deffand, instrument de chaudronnerie. Mais peu à peu la supériorité du nouvel instrument sut captiver les virtuoses, les clavecinistes célèbres, *Clementi* en tête, Hullmandel, Steibelt, Dussek, et les grands symphonistes Haydn et Mozart, désertèrent le clavecin pour le piano-forte. C'est, croyons-nous, Eckard, Jean Godefroid et Clementi qui ont publié vers 1765 et

1770 leurs premières sonates avec indications de nuances pour la sonorité. Dès cette époque, la suprématie du clavecin s'est chaque jour amoindrie, car les maîtres clavecinistes s'étaient transformés en pianistes, et par leur virtuosité, par leurs œuvres merveilleusement adaptées aux ressources du nouvel instrument, aux effets à produire, aux nuances de sonorité et d'expression, ils avaient complètement modifié le style et les procédés d'exécution.

Au début, la voix du piano était grêle, et les attaques énergiques que peuvent se permettre les pianistes modernes eussent, dans le temps, brisé cordes et marteaux. Les concertos symphoniques de Haydn et de Mozart n'avaient nullement l'ambition de lutter de force et de puissance avec les tutti; le clavecin ou le piano étaient modestement des instruments d'un timbre particulier, une des voix de l'orchestre.

A partir de la seconde moitié de production d'Emmanuel Bach, ce maître cessa d'écrire spécialement pour le clavecin et consacra au piano-forte les créations de sa riche imagination. Aussi bien l'instrument qui envahissait si rapidement le domaine si respecté jusque-là du clavecin lui était connu et devenu familier pendant son long séjour à la cour de Prusse, dont le roi patronnait les frères Silbermann et leur fabrication.

Trois grands noms de maîtres de génie, Em. Bach, Joseph Haydn, Mozart, signalent dans l'histoire de la facture cette grande évolution musicale ; la transition du clavecin au piano. Mais le clavecin n'abandonna ses droits à la faveur publique que peu à peu, et ne fut pas dépossédé de sa suprématie du jour au lendemain. Plusieurs grands virtuoses continuèrent d'écrire pour *clavecin* ou *piano,* laissant à leurs interprètes le soin et la responsabilité du choix de l'instrument. Les grands maîtres, E. Bach, J. Haydn, W. Mozart, ayant donné l'exemple, indiqué leurs préférences, les compositeurs spéciaux, les virtuoses de concert, Clementi, Hullmandel, Eckard, Steibelt, Cramer, Dussek, abandonnèrent successivement le clavecin pour se vouer à l'étude du piano, et faire valoir les qualités et les effets à produire sur le nouvel instrument, chaque jour perfectionné sous le rapport de la sonorité, du mécanisme et de la parfaite docilité du clavier. L'antique royauté du clavecin finit par s'écrouler sous l'action populaire du piano-forte, admirablement servi par des virtuoses devenus rapidement très habiles pianistes, après avoir été dans le principe de célèbres clavecinistes.

Le piano, il y a cent ans, était un modeste instrument dont l'étendue ne dépassait pas cinq octaves et demie ; mais il offrait l'avantage énorme de pouvoir, au gré de l'exécutant, modi-

fier le son du *doux* au *fort* en se prêtant à toutes les nuances intermédiaires, et cela par l'action intelligente des doigts faisant mouvoir un clavier docile, sensible, obéissant aux différentes pressions, aux différentes attaques, et transmettant aux cordes par l'intermédiaire des marteaux le tact individuel, l'expression intime de l'exécutant. Le problème de la transmission expressive de la pensée musicale au moyen du clavier était enfin résolu, tout en laissant le chant libre à toutes les améliorations.

Les trois premiers promoteurs et vulgarisateurs du piano furent les frères Silbermann en Allemagne, Zumpe en Angleterre, les frères Érard en France, puis le succès et la popularité s'emparant de l'idée première, de nombreux facteurs, d'habiles mécaniciens, d'illustres artistes unirent leurs efforts, leurs observations, leurs recherches pour faire acquérir au piano les qualités sonores, chantantes, expressives, brillantes, un clavier plus étendu, se prêtant aux attaques les plus variées, et ne faiblissant pas sous les étreintes énergiques des plus vaillants virtuoses.

Je ne referai pas l'étude biographique que j'ai consacrée à Haydn et à Mozart. Mais sans amoindrir le génie créateur de Haydn, on peut dire que Mozart a mis dans la musique instrumentale composée pour clavecin ou piano plus de bravoure dans les traits, plus d'expansion et de

passion. Le grand Haydn n'en a pas moins, pendant sa longue carrière, consacré la moitié de sa vie à une production immense et admirable. Il a écrit cinq concertos pour clavecin ou piano avec accompagnement d'orchestre, quinze sonates pour piano solo, dix-neuf sonates concertantes pour piano et violon, vingf-neuf sonates avec accompagnement de violon et violoncelle, trois caprices pour piano solo, deux airs variés pour piano solo, deux quatuors pour piano, deux pour violon et violoncelle.

Le style de la musique pour piano de Joseph Haydn porte le cachet individuel de cet esprit si bien pondéré; tout est réglé avec sagesse et rectitude dans le plan de ses œuvres instrumentales qui pétillent d'esprit et d'ingéniosité. Dans les développements, de ses inventions charmantes, pleines de grâce et d'imprévu, tout paraît simple, naturel, nulle part le travail pénible et l'effet cherché, ne s'accusent. L'inspiration mélodique soutenue par d'intéressants épisodes ne s'alourdit jamais sous la fatigue et le manque d'idées. Le discours musical, suivant le but visé et le cadre tracé, est si bien équilibré, si bien conduit, qu'il semble vraiment qu'on ne puisse dire mieux ni différemment. Les amateurs à courte vue, ceux dont l'éducation musicale est incomplète, dont le goût n'est pas encore suffisamment formé, pensent à tort que la musique de Haydn, ne présentant pas de

grandes difficultés de mécanisme, peut être facilement interprétée par des élèves ayant peu d'exécution, etc. C'est là une grave erreur, la musique de Haydn ne peut être comprise et bien rendue dans son véritable caractère, dans son esprit et ses détails, que par des artistes expérimentés, possédant bien les traditions et le style appropriés aux différentes écoles, ne confondant pas les nuances expressives et l'ornementation particulière à chaque maître.

La liste complète des œuvres symphoniques, religieuses, musique de concert et musique de chambre de J. Haydn, représente un catalogue considérable qui, en affirmant la fécondité et la souplesse d'imagination de ce génie merveilleux, prouve aussi combien était ardente, immodérée, insatiable, sa fièvre de travail. On a souvent comparé Mozart à Raphaël comme lui mort dans la fleur de sa jeunesse, en pleine sève de production. Sans pousser trop loin le parallèle à établir entre ces deux admirables types d'arts dissemblables, on peut certainement comparer le génie mélodique, les lignes pures et les élégants contours des phrases chantantes de Mozart à l'admirable dessin, aux formes suaves et chastes qui caractérisent les œuvres de Raphaël. L'harmonie de Mozart répond bien au coloris raphaélique, et la belle ordonnance, les proportions si bien équilibrées des œuvres symphoniques du maître, sont, ce me semble,

aussi parfaites que les admirables compositions picturales du divin Raphaël. Mais plus que lui Mozart a dramatisé l'humaine souffrance par ses inspirations musicales, émues, expressives, d'une poésie si élevée. Je m'arrête dans ces considérations, qui à elles seules comporteraient des volumes, et je reviens aux œuvres spéciales de Mozart écrites pour le piano, les plus nombreuses du moins ; car seules les œuvres d'enfance ont été composées pour le clavecin.

Il me semble aussi inutile pour la juste appréciation de l'œuvre instrumentale de Mozart que pour celle de Joseph Haydn de retranscrire l'étude biographique que j'ai consacrée à ces hommes de génie dans mes exquisses sur les symphonistes virtuoses. Les monographies si complètes de Nissen, d'Oulibischeff, d'Otto Jahn, de Fétis, de Wilder, etc., etc., ont raconté avec un sentiment de respectueuse admiration, en notant avec l'exactitude la plus scrupuleuse, l'attention la plus minutieuse, tous les faits importants, tous les détails caractéristiques et anecdotiques de la vie romanesque de W. Mozart, existence si admirablement utilisée pour les progrès et l'avancement de l'art.

Mozart, Wolfgang-Amédée, le génie musical le plus extraordinaire, le plus complet du XVIIIe siècle, est né à Salzbourg en 1756, et mort à Vienne en 1791.

Dès sa plus tendre enfance, le jeune Mozart

affirmait ses merveilleuses aptitudes et sa précoce intelligence pour l'art musical, dont il semblait avoir la prescience innée. Aussi son père, excellent musicien, religieux fervent et croyant, considérait-il son fils comme un messie musical, comme un enfant prédestiné, illuminé de l'esprit divin, marqué du sceau des élus.

Je ne raconterai pas une seconde fois les voyages faits en Italie, en France et dans les cours d'Allemagne, par cette intéressante famille Mozart, et les correspondances si attachantes échangées entre les chers absents du nid maternel. Les hauts faits musicaux et les triomphes sans précédent de Mozart enfant, exécutant dans le même concert des solos de violon et de clavecin réputés les plus difficiles, improvisant sur des thèmes donnés, jouant de mémoire tous les morceaux qui lui étaient demandés par un public enthousiaste, fanatisé par son talent, composant, séance tenante, des airs et des cantilènes sur les paroles données. Tous ces faits consignés sur des programmes ne sont pas des légendes, mais des actes authentiques appartenant à l'histoire musicale presque contemporaine.

Mozart, malgré les voyages incessants et l'agitation continuelle de sa vie, a laissé une œuvre de compositeur considérable. Génie fécond et multiple, abordant avec une égale supériorité tous les genres, tous les styles, Mozart, mourant à

*

trente-six ans, a légué à la postérité de nombreux chefs-d'œuvres, aussi jeunes et vivaces que s'ils étaient écrits d'hier.

L'étude de l'œuvre de Mozart, spécialement écrite pour piano solo, sonates, sonates concertantes pour piano et violon, sonates à quatre mains, à deux pianos, airs variés, rondos, gigues, trios, quatuors, quintettes, musique de chambre et de concert, concertos pour piano et orchestre, peut être fructueusement entreprise à diverses époques de l'éducation musicale ; en premier lieu, lorsqu'il s'agit de former le goût de l'élève, de lui apprendre la diction musicale, l'art de phraser et de faire chanter d'une manière vocale le piano, et plus tard aussi, lorsque les élèves, ayant un talent acquis, sont à même de comparer les différents styles des maîtres et d'en bien saisir les nuances délicates. Analyser ces œuvres pour en mieux comprendre et apprécier toutes les beautés, est un travail précieux et du plus vif intérêt. Indépendamment de la qualité de son et de l'art de le bien conduire, l'interprétation de la musique de Mozart demande un bon mécanisme, une ferme articulation, et la tradition des ornements, petites notes, grupetti. Il est indispensable aussi d'avoir une bonne main gauche, car les traits sont facturés de telle sorte, que souvent cette main doit mettre en lumière des passages brillants, ou dialoguer dans un style d'imitation très serré avec la main droite.

Les concertos pour piano et orchestre de Mozart ont plus de brio, plus d'éclat, d'effet réel, disons-le franchement un mérite de facture et de virtuosité bien supérieur à ceux pour clavecin de J. Haydn; l'orchestre est plus mouvementé, plus coloré, d'une sonorité plus ample, et le choix des instruments, qui dialoguent avec le piano, qui l'accompagnent, est fait avec le discernement, le tact et l'habileté que seuls possèdent les maîtres habitués à tenir la palette de l'orchestre. L'audition des concertos de Mozart pour piano et orchestre, que Th. Ritter a eu l'heureuse pensée de faire connaître au public des concerts populaires de Pasdeloup, a victorieusement prouvé le vif intérêt, le goût prononcé des amateurs intelligents pour cette saine et fortifiante musique, aussi jeune, fraîche et vivante que si le maître l'eût datée de 1880 et non composée il y a plus de cent ans.

La période transitoire qui a précédé l'avènement du piano succédant au clavecin a sensiblement modifié le mode d'exécution des virtuoses en exigeant des procédés différents de toucher, en introduisant des éléments nouveaux dans le style instrumental. Nous venons de le dire, les promoteurs les plus autorisés de cette importante évolution ont été Em. Bach, J. Haydn, W. Mozart, M. Clementi, Steibelt, Dussek. Les premiers, en écrivant leurs chefs-d'œuvre pour le piano, ont affirmé leur préfé-

rence pour le nouvel instrument traduisant mieux leurs pensées, et les habiles virtuoses et compositeurs spéciaux que nous venons de nommer, en renonçant à leurs succès de clavecinistes pour se vouer à l'étude du piano, ont dirigé le goût, entraîné la foule indécise des amateurs. Cette révolution instrumentale ne s'accomplit pas sans opposition, mais le sympathique talent des pianistes, secondé par les perfectionnements incessants de la facture, finirent par triompher de l'esprit de routine, et le piano devint le grand vulgarisateur des études musicales au XIX[e] siècle.

CHAPITRE IV

Le piano.

En arrivant à l'histoire du piano, je n'ai pas la pensée d'en expliquer techniquement la facture, ni d'entrer dans des détails de fabrication qui ne sauraient être clairement définis que par les hommes du métier. Mon but est de résumer les phases importantes, d'indiquer les causes qui ont amené l'invention et les perfectionnements du piano, faits intéressants, qu'ignorent généralement la majorité des amateurs, désireux cependant de remonter aux sources premières, de connaître les ancêtres du piano et de s'instruire des événements saillants qui marquent les grandes étapes historiques de la facture et de la virtuosité instrumentale. J'aurai donc, après avoir esquissé sommairement et tracé à grands traits, ainsi que je l'ai fait, les origines probables et préhistoriques des orgues, parlé des modifications et des progrès accomplis par les facteurs habiles, nommé

les grands artistes qui, par leurs œuvres et par leur virtuosité transcendante, ont illustré et popularisé ces admirables instruments, qui sont devenus à l'heure présente des chefs-d'œuvre pour la perfection mécanique et les effets de sonorité, à recommencer le travail des origines premières du piano.

Dans le principe, on a donné le nom de *forte-piano* à l'instrument qui a remplacé le clavecin, et que l'on nomme simplement piano aujourd'hui, pour indiquer d'une manière claire et sensible ses qualités caractéristiques de pouvoir moduler le son, de le modifier par des nuances délicates, par des transitions à peine sensibles ou par des oppositions tranchées, par contrastes accusés du pianissimo au fortissimo, du très doux au très fort. D'où le nom fort heureusement trouvé de *piano-forte,* maintenant abandonné pour celui de *piano,* alors que l'instrument possède une puissance sonore incomparable à celle de ses premiers types.

Les éléments primitifs de l'épinette, de la virginale, de l'épinette agrandie, du clavecin, ont été la mise en action par un mécanisme simple, du système de résonnance des cordes pincées par les doigts ou par un plectre. L'action du doigt, de l'ongle, a été remplacée par une petite tige de bois armée d'un bec de plume s'appuyant sur la corde et mise en mouvement par les touches du clavier; mais

l'invention dù clavecin *à martelli*, de Cristofori, part d'un autre système de résonnance, du tympanon et autres instruments de même famille, où les cordes fixées, tendues sur un chevalet, étaient attaquées par l'exécutant au moyen de légères baguettes ou de petits maillets. Le mécanisme primitif du piano est le système des cordes frappées résonnant sous l'action de petits marteaux, c'est là le *cymbalum italien,* le point de départ des premiers essais de Marius, Schrœter, André Silbermann.

Ces explications m'ont été nécessaires pour faire comprendre l'enchaînement du piano moderne avec ces instruments rudimentaires qui, dans leur temps, ont été réputés parfaits, avant que les applications de la mécanique et l'ingénieuse invention des marteaux n'aient victorieusement remplacé l'action des becs de plume pinçant les cordes. J'aurai aussi souvent à constater l'influence des compositeurs et des virtuoses sur les différents procédés de facture successivement employés, pour obtenir plus de tenue de son, plus d'éclat, un meilleur chant, une plus grande étendue de l'échelle musicale.

Sans cesse perfectionnée depuis cent vingt-cinq ans, la facture du piano a réalisé des merveilles, soit comme puissance sonore, comme homogénéité de timbre, comme voix chantante,

se pliant à tous les accents de douceur et de force, comme tenue et prolongation des vibrations, soit enfin par la perfection admirable du mécanisme, par la légèreté et la facilité du clavier répondant avec une précision merveilleuse à toutes les variétés de pression et d'attaques, les transmettant instantanément et fidèlement aux marteaux qui font résonner les cordes dans toutes les conditions désirables.

Le piano serait actuellement le premier des instruments si l'orgue n'existait pas. Son clavier souple et docile module le son avec les plus exquises nuances.

C'est un phénomène psychologique maintes fois constaté que l'éclosion spontanée et multiple de la même idée, d'une invention identique, alors qu'une pensée mère, longtemps caressée, a germé dans des milieux intelligents ignorant leurs mutuelles recherches, mais visant au même but par des voies différentes. Ce fait s'est bien souvent reproduit dans le domaine des sciences et des arts, et dans la question spéciale que nous étudions, l'histoire des ancêtres du piano. On peut citer de nombreux exemples, soit à l'époque de la substitution du clavecin, du clavicorde, à l'épinette, au virginale, soit aussi lors de l'invention du nouveau système du clavecin à marteaux. Malgré les défectuosités d'un mécanisme très imparfait à ses débuts, on fut mis sur la voie de l'ingénieux

procédé du marteau guidé par l'action des doigts agissant sur le clavier, et transmettant avec la volonté de faire vibrer les cordes avec force ou douceur la possibilité de produire des nuances variées de sonorité. L'Italie, l'Allemagne, la France et l'Angleterre ont eu, à peu d'années de distance, presque simultanément, d'habiles mécaniciens, de savants théoriciens, des facteurs, et aussi des virtuoses, qui se sont épris de cette transformation de procédés: les cordes frappées et non pincées, point de départ embryonnaire des premiers types du piano moderne. Il faut pourtant constater que le premier inventeur, le florentin Cristofori, ne sut pas perfectionner son ingénieuse idée, et que le français Muller, puis Schroeter ne furent pas plus heureux dans leurs essais, sans nul doute très imparfaits, puisque l'invention semblait délaissée, lorsque le facteur Silbermann, se passionnant à son tour pour le système préconisé par Schroeter, conduisit à meilleure fin l'imagination abandonnée par Cristofori. Nous avons déjà eu occasion de le dire dans un précédent chapitre, Schroeter était un savant musicien et possédait à fond les sciences mécanique et acoustique. Cet artiste, laborieux au suprême degré, était d'une rare modestie, et après avoir construit plusieurs modèles de clavecins à marteaux, différant sous plusieurs points essentiels du système de

Cristofori, il délaissa, sans plus y songer, des inventions qui furent reprises avec grand succès par les frères Silbermann, facteurs d'orgues à Freyberg, en Saxe. Cette famille Silbermann, qui a eu pour chef André, originaire de Saxe, a été longtemps célèbre dans l'histoire de la facture des instruments et tout particulièrement dans celle des orgues et des clavecins.

André Silbermann, fils d'un maître charpentier, naquit dans la seconde moitié du XVIIe siècle à Franenstein. Dès sa jeunesse, il s'adonna à la fabrication des orgues; son ardent désir de connaître les différents systèmes en usage parmi les facteurs renommés, le fit voyager dans toute l'Allemagne pour perfectionner son mode de facture. Très habile mécanicien, Silbermann vint s'établir à Strasbourg, il s'y maria en 1708, eut une nombreuse famille et acquit une grande célébrité dans la facture des orgues ; il en construisit un grand nombre, plus de trente, et mourut en 1734, à Strasbourg. Son frère puîné, Godefroid, dont l'éducation professionnelle se fit à Strasbourg, dans la manufacture du frère aîné André, est né, lui aussi, à Franeinstein, le 14 janvier 1683.

Godefroid Silbermann, qui était devenu, sous la direction de son frère aîné, un très habile ouvrier, fut, non l'inventeur, mais le propagateur du système des clavecins à marteaux qui, grâce à ses perfectionnements et à son

esprit d'initiative, devint rapidement populaire et substitua le forte-piano au clavecin. Silbermann eut l'insigne honneur de connaître le grand J.-S. Bach, à qui il soumit ses premiers essais de facture de piano-forte. Ce maître fut, dit-on, très frappé de l'ingéniosité du système et de l'effet produit, mais les premiers spécimens du nouvel instrument présentaient de nombreuses imperfections et péchaient surtout par le manque absolu d'homogénéité sonore. Les octaves supérieures étaient aigrelettes et criardes, les basses sonnaient creux, étaient caverneuses. Guidé par les conseils et les judicieuses observations du grand maître, Silbermann s'appliqua patiemment pendant plusieurs années à perfectionner la marche des marteaux et à unifier la sonorité de l'instrument dans toute son étendue. Grâce à ses incessants travaux, il put, en 1740, présenter à J.-S. Bach, un piano-forte que le maître déclara excellent!

Godefroid Silbermann, du vivant de Schroeter, qui ne protestait pas, sans doute par excès de modestie, passait pour l'inventeur du clavecin à marteaux, du piano-forte, enfin du système des cordes résonnant sous l'action plus ou moins vive des marteaux, frappant fort ou faiblement et donnant pour résultat immédiat le *piano*, le *forte*, au lieu du son uniforme, *monochrome*, du clavecin. Silbermann n'a pas été l'inventeur du procédé dont l'idée première revient à Cristo-

fori, à Marius, à Schroeter; mais, plus habilement que ce dernier, il a su faire vibrer les cordes dans de meilleures conditions, il a perfectionné le mécanisme qui faisait agir les marteaux, et les lançait aux cordes pour en obtenir à volonté l'effet du forte-piano. C'est seulement sept ans après la mort de Silbermann et quarante-six ans après la première éclosion de l'idée de Cristofori (1721), à Florence, de Marius (1716), à Paris, que Schroeter a réclamé la priorité de l'invention. On ne peut dénier à ce vaillant et érudit musicien le mérite de chercheur ingénieux, mais l'idée première n'était pas sienne, elle avait cours avant lui et avait été présentée à des sociétés savantes.

Godefroid Silbermann, après avoir acquis, sous la direction de son frère André, établi à Strasbourg, une grande habileté de facteur d'orgues, vint s'établir à Freyberg qu'il quitta plus tard pour se fixer à Dresde. C'est en Saxe que s'est écoulée cette féconde et laborieuse existence du célèbre artisan créateur de la grande industrie artistique, la facture des pianos.

A partir de 1740, la renommée de Godefroid Silbermann a commencé à rayonner dans toute l'Europe, et par les instruments sortis de ses mains, et par les ouvriers formés à son école, instruits de ses procédés. Zumpé, le premier fabricant de pianos établi à Londres, vers

1750, avait appris sa profession chez Silbermann. Ce maître mécanicien a construit, en Allemagne, plus de quarante-cinq grandes orgues et un nombre considérable de clavecins et de forte-piano ; il est mort à Dresde le 4 août 1753.

Les fils d'André Silbermann firent souche à Strasbourg ; leur facture d'orgues, de clavecins et de pianos était très appréciée ; la grande honorabilité de cette maison, l'habileté professionnelle et la solide instruction de cette estimable famille d'artisans lui méritèrent la considération des Strasbourgeois ; le fils aîné d'André Silbermann, mort à Strasbourg en 1783, a construit près de soixante orgues. Le second fils, Jean-Daniel, fut le collaborateur et l'associé de son oncle Godefroid, et mourut à Leipsick en 1766. Le troisième fils d'André, Jean-Henri, né à Strasbourg en 1727, se livra plus spécialement à la fabrication des pianos. Les instruments sortis de ses ateliers obtinrent la vogue et furent les premiers qui popularisèrent en France, et plus spécialement à Paris, la musique composée par les virtuoses célèbres du temps, passés du camp des clavecinistes à celui des pianistes. Cet habile facteur est mort à Strasbourg en 1799. Un de ses fils, mort en 1817 était compositeur de mérite.

En 1776, Sébastien Érard, né à Strasbourg en 1754, vint s'établir à Paris pour y continuer de construire des clavecins ; l'instruction pro-

fessionnelle et les études de mécanique de S. Érard avaient été faites à Strasbourg sous la direction d'un professeur de l'École du génie. A la demande de Mme de Villeroy, dont il habitait l'hôtel, S. Érard essaya de facturer un piano. Ce premier type parut à tous les amateurs si parfaitement réussi, qu'on le déclara de prime abord supérieur à ceux de Silbermann et des facteurs allemands. Fortement encouragé par le succès de sa première tentative, l'habile et ingénieux facteur se décida à fonder une maison spéciale pour cette fabrication. Dès ce jour, la France cessa d'être tributaire des fabricants de pianos allemands et anglais, car, jusqu'en 1778, les seuls pianos introduits en France nous venaient d'Allemagne et d'Angleterre. Les premiers pianos de S. Érard avaient la forme d'un carré long, les cordes étaient tendues transversalement, le clavier avait une étendue de cinq octaves et demie.

C'est de 1777 que date la conversion absolue de Mozart au piano. Les compositeurs dont les œuvres jouissaient de la faveur publique à partir de 1770 écrivaient leurs sonates et fantaisies pour clavecin ou piano, abandonnant à leurs interprètes le soin de choisir l'instrument préféré. Le premier recueil de sonates de Clementi, qui produisit une grande sensation lors de sa publication et valut au jeune maître à ses débuts des succès populaires, fut édité à

Londres, en 1770 et composé pour clavecin ou piano.

Les premiers pianos construits, faibles de son, d'une étendue très limitée, d'une facture indécise, fort éloignés à leur début de la perfection relative réalisée par le clavecin, ne succédèrent pas à ce royal instrument sans soulever l'opposition de nombreux musiciens. Le célèbre organiste Balbattre disait à Pascal Tasquin, après l'audition d'un morceau exécuté sur le premier piano introduit aux Tuileries : « Vous aurez beau faire acte de talent, mon cher Tasquin, ce nouveau venu, cet instrument bourgeois, votre piano-forte ne dépossédera jamais le clavecin de notre prédilection, de notre respectueuse sympathie. » Quelques années plus tard, cette conviction sincère, mais peu clairvoyante, était mise à néant ; la vieille société, les grandes et élégantes traditions, les mœurs, les usages, les modes, tout disparaissait au souffle terrible de la démocratie, et l'aristocratique clavecin était délaissé, abandonné de tous, comme n'ayant plus le don de se faire écouter des foules bruyantes, agitées, cherchant de nouvelles émotions. Mais, pour être sincère, il faut ajouter que jamais instrument de musique ne fut plus étudié que le piano dans ses procédés de facture, plus souvent modifié et perfectionné dans toutes les parties de son mécanisme. Pas une année ne s'est écoulée sans amener la réali-

sation de progrès sensibles, soit comme étendue de l'échelle musicale, soit comme accroissement de sonorité et timbre chantant, enfin tout particulièrement aussi, pour la perfection du mécanisme et des touches devenues sensibles à la pression des doigts, transmettant avec fidélité aux marteaux les différents modes d'attaque devant faire résonner les cordes.

En 1758, Friederici, construisit le premier piano carré. Jusque-là tous les forte-piano avaient conservé la forme des clavecins dont nos pianos à queue offrent le modèle considérablement agrandi. En 1760, Zumpé avait installé à Londres la première maison de facture de pianos; mais bientôt Broadwood rivalisa d'habileté et d'ingéniosité avec le fondateur de cette industrie, en augmentant l'étendue du clavier, le volume du son, et en perfectionnant le mécanisme. A ces hardies initiatives vint bientôt s'ajouter l'action puissante de Sébastien Érard. Le clavecin n'en conservait pas moins ses fervents adeptes qui avaient grand'peine à reconnaître le progrès accompli par la modification du son, sous la pression intelligente des doigts.

A la même époque, Emmanuel Bach écrivait aussi ses admirables sonates pour les deux instruments; Haydn et Mozart, sans abandonner complètement le clavecin, prenaient en sérieuse attention les effets sonores et les nuances variées du nouvel instrument; mais, en 1777, la

conversion de Mozart au piano-forte est un fait acquis à l'histoire musicale. Dans une lettre adressée à son père portant cette date, le grand maître fait un éloge enthousiaste des qualités séduisantes des pianos de Stein, facteur à Augsbourg. C'est tout particulièrement pendant la période de 1770 à 1780 que les maîtres célèbres du clavecin se sont transformés par l'étude de la sonorité, des nuances, des contrastes, des effets à produire, en pianistes habiles. Cette révolution a été d'autant plus rapide, que compositeurs et virtuoses apportèrent leur double action pour faire valoir les qualités spéciales de l'instrument à la mode.

Hullmandel, Hermann, Ignace Pleyel, Tasquin étaient alors les pianistes en vogue. L'audition de Clementi, à son premier voyage fait à Paris en 1780, produisit une grande sensation et eut une influence sensible sur le style des compositeurs pianistes. L'exécution de Clementi, formée par l'étude approfondie des œuvres de Bach, Haendel, Scarlatti, etc., etc., et réchauffée par le feu de la verve italienne, offrait un type de perfection que les virtuoses parisiens prirent pour modèle. Tel fut le point de départ de l'école du style lié, si bien comprise et suivie par les disciples favoris de ce grand maître; J.-B. Cramer, J. Field, puis par Mme de Mongeroult, Pradher, Boëly, Kalkbrenner, sans oublier L. Adam, H. Herz, Boïeldieu, Hérold,

qui étaient d'habiles maîtres de piano lorsque, par instants, ils délaissaient le drame lyrique pour le professorat ou la virtuosité.

Steibelt et Dussek ont, après Clementi, exercé une grande influence sur les progrès de la virtuosité et sur le style des compositions spéciales pour piano. On doit reconnaître aussi que ces deux grands artistes qui avaient trouvé chez les frères Érard des facteurs amis s'ingéniant à mettre à leur disposition les instruments les plus aptes à produire leurs effets de sonorité, les plus dociles à répondre exactement à leurs exigences de virtuoses, eurent aussi sur les perfectionnements de la facture du piano une action importante et très sensible. Il en était de même en Angleterre, où la manufacture créée par le célèbre maître Clementi rivalisait d'activité et de perfection avec la grande maison Broadwood. Les anciens pianos, je me souviens très bien de ceux de 1824, avaient quatre à cinq pédales modifiant la qualité de son et le timbre normal du piano. L'une d'elles, et c'était une de mes joies d'enfant, frappait sur un tambourin agitant des clochettes; cette addition qui nous semblerait aujourd'hui burlesque, avait sans doute été demandée par Steibelt pour l'exécution de ses pièces fantaisistes dites bacchanales. Deux pédales suffisent actuellement, à qui sait bien s'en servir, pour les pièces de la plus haute virtuosité, soit qu'il s'agisse d'ob-

tenir des sonorités de la plus exquise douceur, soit qu'on veuille produire des effets de puissance et de force poussés aux limites extrêmes. C'est dans le même ordre d'idées, de recherches et du mieux à obtenir, que nous avons vu en France, après Clementi et Cramer en Angleterre, de grands artistes comme Herz, Pleyel, Kalkbrenner, s'intéresser directement à la facture, et aussi de grands virtuoses comme Listz, Chopin, Thalberg, etc., signaler les améliorations désirables, les écueils à éviter, la qualité de son à acquérir ou à modifier, suivant le sentiment intime de ces maîtres amis ; dont les conseils précieux, l'influence discrète mais sensible, aidaient puissamment les facteurs.

Les premiers perfectionnements des facteurs qui renoncèrent à la fabrication des clavecins, pour se vouer à la vulgarisation du piano, se portèrent d'abord sur les procédés les meilleurs à employer pour obtenir une bonne mise en vibration des cordes frappées par les marteaux à un endroit voulu, choisi, déterminé pour la résonnance la plus parfaite. A ses débuts, le nouvel instrument avait une sonorité grêle, une voix courte, et n'offrait au maximum qu'une étendue de cinq octaves et demie. Mais peu à peu cette échelle si limitée s'est accrue au grave et à l'aigu de plusieurs notes qui ont porté l'étendue usuelle du piano à sept octaves.

Dès la fin du XVIII[e] siècle, le piano avait tout

à fait remplacé le clavecin relégué parmi les curiosités démodées. Sébastien Érard, Broadwood, Pleyel, Pape, Pedzol, Herz, Wolfell ont justifié cette conquête en inventant d'ingénieux systèmes différant sous plusieurs rapports dans l'application, mais visant tous le même but : rendre la touche sensible aux plus délicates pressions des doigts, comme aux attaques les plus vives, et lui donner le pouvoir de transmettre instantanément au marteau l'action voulue pour que les cordes sonnent avec douceur ou vibrent avec force, au gré de l'exécutant. N'est-ce pas là une invention merveilleuse? car, je le répète avec la plus entière conviction, le mécanisme des pianos modernes de nos habiles facteurs a atteint une perfection telle, que les touches semblent être les fils conducteurs magnétiques et électriques de la sensibilité intime, et de l'expression individuelle des virtuoses qui savent se faire obéir du clavier.

N'oublions pas l'intelligente collaboration des grands artistes qui ont aidé aux progrès de la facture des pianos, en signalant aux fabricants les défectuosités de mécanisme, le plus ou moins de docilité du clavier, les rapports immédiats du toucher et de la résonnance, la qualité du son, sa nature chantante, homogène, etc. Des artistes de goût, des virtuoses éprouvés pouvaient seuls indiquer le but à atteindre, et les facteurs mécaniciens et acousticiens ont dû chercher sur les

indications données les meilleurs procédés à employer pour réaliser les progrès désirés.

C'est à cette association intelligente et féconde de l'habileté de main-d'œuvre, guidée par le savoir et le tact de l'artiste, qu'est due la création de la manufacture de pianos de Clementi à Londres, et plus tard celle de Pleyel et Kalkbrenner à Paris. Quel maître plus autorisé que Clementi, le fondateur de l'école chantante et du style lié, était plus capable de diriger la facture du piano dans cette voie de perfectionnement. La grande virtuosité de Clementi, sa manière particulière de faire parler le clavier, la légèreté et l'égalité de son toucher souple et profond exigeaient un instrument docile à répondre à toutes les exigences de l'exécutant. Aussi le célèbre pianiste, inspirateur intéressé et clairvoyant d'habiles ouvriers, obtint-il comme facteur d'immenses succès. La force de résistance que l'habitude, la routine, la paresse, souvent aussi l'intérêt opposent aux idées nouvelles est telle, que souvent, pour avoir raison de l'entêtement public, il faut sembler être de son opinion. C'est dans ce sentiment de concession au goût des amateurs, à leur ancienne prédilection pour le clavecin, qu'agirent les facteurs de piano Zumpé, Bucker, John Broadwood, Clementi.

Ces habiles facteurs, à qui la fabrication des pianos doit d'importants perfectionnements dans le mécanisme usité, dans la marche des mar-

teaux, substituèrent à l'emploi défectueux du pilote le système désigné sous le nom de mécanisme anglais. Mais, pour populariser le piano, l'instrument nouveau, ils eurent l'ingénieuse et pratique idée de donner à leurs premiers instruments la forme affectée aux grands clavecins, pensée d'un sens très pratique, qui a motivé la judicieuse réflexion de notre ami Commettant : « C'est un trait de génie que de représenter un objet dont la nouveauté nous effraie, sous la forme d'un objet ancien qui nous est cher. »

Le forte-piano, en succédant au clavecin, changeait fort peu de chose au mode de doigté, les procédés de substitution étaient non seulement pratiqués à l'orgue, mais indiqués aussi dans les méthodes de clavecin, où pourtant la note tenue par la substitution cessait de vibrer. A part l'étude spéciale de l'attaque des touches et l'art de moduler le son, d'en varier le timbre, la qualité et la force, les principes du doigté, à de très rares exceptions près, restaient les mêmes.

C'est là, bien certainement, une des causes déterminantes de l'immense et rapide popularité du piano-forte, simplement appelé piano aujourd'hui, lorsque d'incessants perfectionnements lui ont fait acquérir une intensité de son, une puissance de vibrations qui ne ressemblent en rien à la voix faible et si modeste des pianos d'il y a cent ans.

Presque tous les clavecinistes, frappés des effets expressifs et sonores que l'on pouvait obtenir du piano, cessèrent d'écrire spécialement pour le clavecin et mirent sur leurs œuvres l'indication : composée pour clavecin ou piano. Leur style se modifia très sensiblement, soit dans la phrase chantante, soit dans la contexture des traits plus en harmonie avec les qualités du nouvel instrument.

La sonorité des premiers pianos, dont l'étendue extrême ne dépassait pas cinq octaves et demie, était, au début, fort timide, très peu éclatante ; mais, comparée au timbre aigrelet à la voix courte et monotone du clavecin, elle apparaissait plus moelleuse, plus vibrante. Ce qui établit surtout et de prime abord la supériorité incontestable du piano sur le clavecin, ce fut la possibilité de modifier le son par l'articulation des doigts, par les différentes attaques du clavier parlant facilement sous l'action de mains habiles, sachant moduler le son du doux au fort en passant à la volonté de l'exécutant par toutes les nuances intermédiaires, ou en procédant par opposition d'une sonorité forte à une sonorité faible.

A ces avantages s'ajoutait, comme aux grands clavecins, l'action des pédales changeant le timbre du piano, donnant au son une plus grande intensité.

Les clavecinistes habiles devinrent en peu de

temps de célèbres pianistes ; ils n'eurent qu'à étudier les différentes attaques du clavier, à se bien rendre compte des rapports immédiats des touches et des marteaux, enfin à modifier leur style, soit comme compositeurs ou virtuoses. Ainsi que l'a si judicieusement et spirituellement fait observer notre maître F. Halévy, dans son étude sur Georges Onslow, souvenirs et portraits, l'heure du piano était venue, la musique gagnait partout du terrain, les pianistes avaient précédé le piano, et les facteurs n'avaient qu'à traduire la pensée exprimée par tous les virtuoses, préoccupés d'avoir sous la main un organe plus parfait, une voix plus sonore, pouvant se faire entendre d'un auditoire nombreux.

En 1778, Sébastien Érard, secondé par son frère Jean-Baptiste, fonda sa manufacture de pianos, modestes instruments de format carré long, d'une étendue de cinq octaves et à deux cordes. Pianos à la voix grêle, faible, d'une sonorité peu prolongée, qui, quelques années plus tard, en 1790, cédaient la place à des pianos de plus grand modèle à trois cordes et cinq octaves et demie. En 1796, les frères Érard construisirent leurs premiers grands pianos à queue, forme du clavecin agrandi. Ces pianos n'avaient encore que cinq octaves et demie, mais devaient bientôt atteindre six octaves. La première période de fabrication des pianos, qui a été le

point de départ de cette grande industrie artistique, valut aux frères Érard de grands succès, mais aussi de nombreuses tribulations. Les luthiers français qui faisaient commerce de pianos allemands et anglais, jaloux de la réputation acquise et de la prospérité de l'établissement des frères Érard, firent opérer une saisie de leurs pianos, ces facteurs ne s'étant pas rangés sous les lois de la corporation des éventaillistes, dont l'état de luthier faisait partie.

A ces tracasseries envieuses et si contraires à l'essor de la liberté, le roi Louis XVI répondit en affranchissant l'établissement créé par les frères Érard des entraves mesquines et déloyales qu'on voulait lui imposer, et en accordant par lettres patentes un brevet conçu dans les termes les plus flatteurs, donnant aux frères Érard l'autorisation de fabriquer et vendre partout où bon leur semblerait l'instrument nommé forte-piano. Ces lettres patentes et ce brevet sont à la date de 1785.

En analysant les premières œuvres de Clementi, Steibelt, Hullmandel, Dussek, Ignace Pleyel, etc., œuvres spécialement écrites pour le piano, et aussi celles des premiers compositeurs qui ont procédé de l'école de ces maîtres, il est très facile de se convaincre que le nouvel instrument, le forte-piano, en introduisant des éléments nouveaux comme sonorité, expression, et diversité d'attaques du clavier, a incité compo-

siteurs et virtuoses à modifier le style, le caractère des phrases et la nature des traits. La ligne mélodique est devenue plus pure, se trouvant débarrassée des ornements parasites qui n'avaient plus raison d'être, les types d'accompagnement ont pris une forme plus harmonieuse; mais peu variée dans le principe, alors que la main gauche, peu exercée à la virtuosité, se contentait de soutenir les chants par des batteries en accords brisés, ou par des formules ondulées, n'ayant nullement l'ambition de concerter ou dialoguer avec la main droite. Les pianistes de savoir et d'imagination devaient rapidement élargir le cadre, et rompre avec les habitudes routinières.

Steibelt et plus particulièrement Dussek ont inventé de nombreuses formes de traits brillants, conçues de manière à faire valoir leur grande virtuosité, mais aussi créées par eux pour prouver les qualités multiples du piano et les effets que l'on pouvait produire au point de vue de la sonorité chantante et du brio. Dussek, le contemporain et l'émule en virtuosité de Clementi, fut comme lui claveciniste très apprécié, avant de conquérir la renommée de pianiste célèbre. Dussek, né en 1760 à Czaslau, en Bohême, fut un des premiers virtuoses sachant comprendre l'avenir que réservait au forte-piano ses qualités spéciales de toucher et de sonorité. Par ses études réfléchies et persévérantes, Dussek, com-

positeur d'imagination et de savoir, formé dès sa jeunesse au style sévère de l'orgue, sut modifier ses procédés d'exécution et se les approprier avec un rare bonheur aux effets à obtenir sur le nouvel instrument. Tout en possédant une forte éducation musicale, Dussek eut l'immense avantage de faire de brillantes humanités et même de soutenir avec succès à Prague sa thèse de bachelier en philosophie. J'ai esquissé, dans mes études sur les pianistes célèbres, la physionomie sympathique du célèbre virtuose qui, avant de faire école comme pianiste, avait, nous venons de le dire, conquis une grande renommée de claveciniste.

La vive intelligence de Dussek lui fit apprécier tout de suite les ressources immenses, les effets nombreux que le nouvel instrument offrait aux virtuoses et aux compositeurs. La possibilité de soutenir le son, de le moduler à volonté du fort au doux, soit dans les phrases chantantes, soit dans les traits rapides, l'accentuation variée du clavier devenu sensible sous la pression des doigts, toutes les délicatesses du toucher, les formules harmonieuses et brillantes séduisirent dès le principe le très intelligent virtuose, qui se résigna à renoncer à ses succès de claveciniste pour se vouer à l'étude du forte-piano. Son jeu expressif et profond acquit un charme d'exquise délicatesse. Dussek excellait dans l'art de moduler le son et de le pétrir comme une pâte

sonore ; il était ainsi l'émule de Clementi sans en être le disciple par l'égalité et la clarté merveilleuse qu'il savait conserver aux traits les plus ardus, aux passages dialogués, à timbres différents.

Imitant encore Clementi, mais dans une donnée malheureuse, Dussek eut, pendant son séjour à Londres, la fâcheuse inspiration de fonder une maison de commerce de musique ; mais, compositeur et virtuose de haute valeur, homme instruit et du meilleur monde, Dussek n'avait nullement le génie du négoce, et son commerce d'éditeur de musique donna les plus pitoyables résultats. Poursuivi par ses créanciers, réduit aux expédients, le grand artiste dut quitter l'Angleterre pour se réfugier à Hambourg. De 1808 à 1812, époque de sa mort, Dussek n'a plus quitté la France. Sans être un savant contrepointiste, Dussek possédait au suprême degré l'art des développements équilibrés dans de justes proportions. Ses idées mélodiques, expressives ou gracieuses, sont élégantes et distinguées, son harmonie est très colorée, et la contexture des traits est remarquable comme invention, originalité et caractère individuel.

Comme nous l'avons déjà indiqué, c'est de l'année 1778 que date le premier piano construit à Paris par Sébastien Érard, facteur de génie et promoteur d'une industrie artistique qui est à

l'heure présente une de nos supériorités nationales : le clavier de ce petit piano mesurait cinq octaves, et chaque touche faisait résonner deux cordes. Qu'il y a loin de ce premier essai, de ce modeste et timide instrument, point de départ de la facture française, aux pianos à queue à sept et huit octaves, aux puissantes armatures en fer, aux cordes métalliques de fort diamètre, dont les vibrations prolongées se mèlent aux sonorités expressives de l'orchestre et se prètent aux nuances les plus douces, les plus suaves, comme aux accents les plus énergiques les plus stridents. Les aptitudes géniales de Seb. Érard, pour l'art mécanique appliqué à la facture du piano, de la harpe et des orgues, se sont affirmées victorieusement pendant un demi-siècle par une suite non interrompue de perfectionnements qui ont littéralement transformé le mécanisme, la sonorité et le mode d'expression caractéristique de ces instruments. Sébastien Érard, dont l'activité, l'énergie, le courage étaient au niveau de l'intelligence, se résolut, en 1786, de fonder à Londres une manufacture de pianos et de harpes à simple mouvement dans le principe, puis à double mouvement. C'est de 1786 à 1796 que Séb. Érard jeta les bases de sa grande manufacture de Londres. J'ai eu occasion de voir un des pianos de son prédécesseur Zumpé (daté de 1765). Très petit, son clavier de cinq octaves, format d'un piano carré long.

Burckardt, Tschudy (fondateurs de la célèbre maison Broadwood), Stodart, Longman, Clementi, Collard, Backers, changèrent le format et trouvèrent un mécanisme ingénieux ; simple à rectifier, d'une action directe pour la marche des marteaux, la bonne et rapide répétition des touches du clavier. Ce système est connu sous le nom de mécanisme anglais, et on l'emploie toujours avec succès dans la grande fabrique Henri et Walter Broadwood, les petits-fils de John Broadwood, le fondateur de cette célèbre facture vers 1768. Ces pianos avaient acquis une certaine renommée en 1771 ; mais, à partir de 1781, lorsque Burckardt et Broadwood eurent appliqué les perfectionnements réalisés aux pianos grand format du clavecin, pianos à queue, la célébrité de la maison Broadwood devint universelle. A côté de ces grands industriels et vaillants artistes, comme Clementi et Cramer, nommons encore les facteurs Kirkmann, Wilkinson et grand nombre de fabricants de moindre valeur, dont plusieurs ont eu pourtant le mérite d'apporter des modifications utiles, et fait de sérieux efforts pour perfectionner la solidité et le mécanisme du piano. Mais les facteurs types des progrès réalisés restent toujours, à l'heure présente, les célèbres maisons Broadwood-Collard, et la grande facture anglo-française Érard.

C'est chez mon protecteur et excellent ami G. Onslow que j'ai vu, vers 1824, un des beaux

spécimens de la facture de Broadwood. Je ne pouvais encore me rendre un compte bien exact de la belle main-d'œuvre de cet admirable instrument. J'ai pourtant gardé souvenir de sa puissante sonorité, de la tenue et de la prolongation du son, de la voix chantante du médium et de l'ampleur des basses. Toutes ces qualités et bien d'autres acquises depuis, légèreté du clavier, sensibilité de la touche, rapidité et précision dans la marche des marteaux, ont fait de la facture anglaise une brillante rivale de notre fabrication nationale.

Deux facteurs anglais ont été les inventeurs, les premiers promoteurs du système si généralement adopté des pianos à cordes obliques. Mais cette idée ingénieuse a été portée à un rare degré de perfection en France et s'est aussi popularisée en Allemagne et en Belgique, en laissant les pianinos anglais, des instruments comparativement médiocres.

Clementi, dont la première éducation musicale s'est faite à Rome, où il est né en 1752, continua son instruction professionnelle à Londres, où un riche mélomane anglais, séduit par sa belle organisation, l'avait conduit dès l'âge de treize ans. Comme la plupart des pianistes devenus célèbres, Clementi avait étudié primitivement le clavecin et avait acquis une brillante exécution. Ses études analytiques et pratiques des grands maîtres italiens, allemands et fran-

çais lui avaient donné la possession de tous les secrets, de tous les procédés employés par les habiles organistes et clavecinistes; aussi devint-il rapidement, par la toute-puissance et l'autorité de son talent de compositeur et de virtuose, le fondateur et le chef incontesté de l'école nouvelle des pianistes. Grâce à un mécanisme parfait, à une égalité et à une flexibilité de doigts merveilleuses, ce maître a créé au piano l'école du style lié, plus particulièrement appliqué avant lui aux pièces d'orgue et aux œuvres scolastiques du clavecin, telle que l'avaient comprise J.-S. Bach, G. Haendel, Scarlatti et les grands maîtres du XVIIIe siècle. Par sa belle qualité de son, par son jeu lié, expressif et bien pondéré, Clementi a su transporter au piano les exemples admirables laissés par cette génération de musiciens illustres. Le *Gradus ad Parnassum* de Clementi est, dans son genre, dans son style spécial appliqué au piano, un monument musical comparable au clavecin bien tempéré et à l'art de la fugue de J.-S. Bach.

Sous l'action de Clementi, le style ornementé et à fioritures s'est transformé, ces répercussions incessantes des mêmes notes, qui avaient leur raison d'être au clavecin, ont été abandonnées; et il n'est resté de ces nombreux agréments qu'un nombre très restreint d'ornements mélodiques. L'idée nouvelle qui guidait les recherches des artistes, des facteurs et des virtuoses

était la puissance, la prolongation et l'élasticité du son, la possibilité d'en pouvoir facilement modifier la force et le timbre.

Le style de Clementi, plus encore que celui de ses célèbres disciples et continuateurs J.-B. Cramer et J. Field, se distingue par la pureté, la noblesse, la concision. Nul maître n'a apporté plus de soin, plus de goût et aussi plus de naturel dans l'art d'exposer et de traiter les idées musicales. Les sonates, les thèmes variés et les rondos de Clementi restent encore aujourd'hui des modèles de grâce, d'enjouement et d'élégance. L'inspiration mélodique ne faiblit jamais, les développements ne s'égarent pas dans des redites inutiles; et le sentiment d'unité reste bien conservé, car les épisodes ingénieux qui paraphrasent l'idée principale, le thème, n'ont que le degré d'importance voulu, et ne dépassent jamais les justes proportions du discours musical. J'ai déjà fait une étude du style de Clementi dans mes esquisses sur les pianistes célèbres; mais, au risque de me répéter, il me faut dire que ce chef indiscutable de l'école moderne du piano, ce maître claveciniste converti à la foi nouvelle, au clavier devenu sensible, expressif, s'animant sous la pression intelligente et raisonnée des doigts, a réglementé et codifié dans sa grande méthode pour le piano, dans sa collection du *Practical Harmony,* dans ses préludes et exercices, dans ses gammes mesu

rées et modulées, dans ses cent six sonates concertantes et pour piano seul, enfin dans son admirable *Gradus,* tout ce que la science scolastique et progressive du compositeur, tout ce que la pratique journalière, incessante du clavier, peuvent offrir d'inventions mélodiques, de phrases chantantes, expressives, de traits simples ou compliqués et de combinaisons harmoniques.

Clementi semble avoir tout prévu, et il n'est guère de formules d'exécution dont il n'ait tracé le dessin typique dans ses sonates, ses toccates, ou dans son *Gradus.* Comme l'a si excellemment dit A. Méreaux, dans son bel ouvrage sur les clavecinistes, Clementi a traité avec une égale supériorité de talent le style sévère et le style idéal, italien de naissance et mélodiste inné, son éducation musicale, ses lectures des maîtres l'ont fortement imprégné de germanisme. L'inspiration musicale, l'idée ont l'élan et la chaleur italienne ; mais la conduite, le développement de la phrase, la contexture harmonique des accompagnements ou des traits ont une forte saveur allemande. Comme les maîtres symphonistes, Clementi se préoccupait, dans la limite du possible et suivant les lois du goût et d'une bonne sonorité, des différents timbres de l'orchestre, non qu'il voulût, suivant la méthode de quelques pianistes modernes, faire assaut de puissance entre le piano et l'orchestre,

la voix du piano étant encore trop frêle, mais il visait à obtenir un dialogue concertant, des dessins figurés, des accompagnements de rythmes variés, des effets d'harmonie sonnant clair, donnant le sentiment du coloris musical, enfin et avant tout, une sonorité expressive, harmonieuse et brillante. Plusieurs de mes amis, de mes aînés, ont eu le bonheur de connaître et d'entendre Clementi. Notre illustre directeur, Auber, m'en a maintes fois parlé ; il appréciait peu ses œuvres symphoniques et orchestrales, mais en revanche il estimait Clementi comme le plus parfait pianiste qui fût au monde. Compositeur instrumental d'une grande valeur, virtuose merveilleux, incomparable, Clementi avait une bravoure d'exécution extraordinaire, unique par sa clarté et sa parfaite égalité.

Son jeu se distinguait par un sentiment exquis de la mesure, par une précision d'attaque et une correction infaillibles dans les traits les plus ardus. Sa sonorité était ample, sa diction noble et simple, d'une expression contenue, son interprétation des œuvres des maîtres était la traduction vraie, naturelle de leurs pensées, de leur style, pour tout dire, en un mot, l'exécution de Clementi résumait toutes les perfections. Il importe beaucoup à l'exactitude historique d'ajouter que le grand virtuose, le maître des maîtres, le créateur de l'école

moderne du piano, cédant à l'invitation de ses amis, de ses admirateurs, se résolut à fonder une fabrique modèle de pianos réalisant tous les progrès, toutes les perfections désirables. Cette entreprise industrielle et artistique avait un double but, réparer l'écroulement de sa fortune engloutie dans une faillite considérable, puis faire construire sous ses yeux, sur ses indications personnelles, des pianos dont la sonorité et le mécanisme répondissent à toutes ses exigences d'artiste. Est-ce par amour de l'art ou par amour du gain que Clementi s'improvisa facteur? Peu nous importe; mais, grâce à sa direction très intelligente, ses pianos obtinrent un immense succès, et la manufacture de Clementi put rivaliser de perfection avec celle de la célèbre maison Broadwood. L'exemple donné par Clementi en Angleterre a trouvé d'habiles imitateurs en France, et nous a valu l'association de Camille Pleyel et F. Kalkbrenner, et, plus tard, la facture artistique de H. Herz. Noble émulation dans l'amour du progrès, dont l'art a largement profité.

Cette incursion sur les terres anglaises nous a fait délaisser un instant la marche progressive de la facture des frères Érard.

C'est en 1795 que Séb. Érard fit fabriquer à Paris ses premiers grands pianos à queue, format des clavecins agrandis. Le mode d'échappement des marteaux était une invention nou-

velle de l'habile facteur, mécanicien de génie.

Ce système, qui, par sa facilité de répétition, donnait aux touches du clavier une extrême sensibilité et rendait les marteaux prompts à faire résonner les cordes sous la plus délicate pression des doigts, présentait pourtant, à côté des avantages immenses de légèreté, de promptitude d'attaque et de précision, quelques défectuosités que le génie inventif de Séb. Érard sut corriger dans les plus minimes détails. Steibelt et Dussek ne jouaient que les pianos à échappement d'Érard; ces instruments, déjà très perfectionnés, se prêtant bien mieux aux effets de sonorité, de répercussion, et aussi au jeu expressif, coloré et parfois fantaisiste de ces grands virtuoses. L'exécution vraiment magistrale et caractéristique de Dussek demandait un clavier souple, facile, se prêtant aux nuances délicates, aux chants larges comme aux accents énergiques dont ses concertos et ses sonates nous ont laissé de si excellents exemples; car ces œuvres, malgré quatre-vingts ans de date, sont encore restées des types du style noble, et offrent aux virtuoses de nos jours, qui ne dédaignent pas d'étudier les maîtres du siècle précédent, des enseignements précieux et des modèles bons à consulter. Déjà, et je parle de la fin extrême du XVIII[e] siècle, le style des musiciens célèbres qui avaient abandonné l'étude du clavecin pour se consacrer spécialement au piano

*

avait modifié sensiblement le style usité pour les pièces de clavecin plus sobres d'ornements que celles de la première moitié du XVIIIe siècle. Les pianos perfectionnés d'Érard, de Broadwood et de leurs émules offraient aux virtuoses et aux compositeurs une voix chantante bien timbrée, plus flexible, plus étendue, un clavier plus sensible à la pression des doigts, répondant bien, par ses modifications de sonorité, aux différentes attaques. Les œuvres des maîtres, sonates, toccates, caprices, pièces concertantes ou de concert, prirent des développements plus grands; la pensée s'élargit et s'accusa sous des formes plus dramatiques, plus expressives; les traits, d'une harmonie plus serrée, changèrent de forme en parcourant une étendue sonore plus vaste. Cramer, Louis Adam, Mme de Montgeroult, Field, Ignace Pleyel, Gelinek, etc., continuèrent dans leurs œuvres de piano, avec des nuances très diverses tenant à leur individualité, l'évolution si admirablement commencée par Clementi, le patriarche du piano, le père incontesté de l'école du style lié, tradition suivie par l'art moderne du piano.

Steibelt, lui aussi, cet artiste génial mais si mal équilibré, fut un des grands virtuoses populaires du piano. Il était heureux d'avoir sous la main un des excellents instruments d'Érard pour ses improvisations fantaisistes, aux effets si variés de sonorité et de timbre.

Sa musique colorée, pittoresque exigeait l'emploi des différentes pédales, y compris celle qui faisait mouvoir un tambourin nécessaire à l'accompagnement de ces *bacchanales*. Il lui fallait un clavier très facile, répercutant le son très rapidement, pour produire les effets de tremolo exécutés ordinairement par les instruments à archet, et ces célèbres effets d'orage. Sonorité puissante et chantante à la fois, qui tenait les dilettantes de l'époque sous le charme de cette musique imitative que Steibelt, musicien de grande imagination, possédait au suprême degré.

La grande école du style lié, créée par Clementi, a été transmise par lui à plusieurs de ses disciples, artistes célèbres, qui ont précieusement conservé les traditions de son enseignement, et l'ont fait fructifier jusqu'à nous, les petits-fils du patriarche des pianistes.

John Field, Klengel, Cramer, Kakbrenner et notre cher ami H. Herz ont reçu les précieux conseils de ce maître des maîtres. J'ai bien des fois pu apprécier le jeu fin, délicat, expressif de Field, le style correct, pur, admirablement lié de Cramer.

Dans mes études sur les pianistes célèbres, j'ai signalé les œuvres saillantes des maîtres qui ont collaboré à cette glorieuse transformation musicale. Je ne referai pas le catalogue considérable de la musique de concert et de

chambre que la bibliothèque spéciale du piano compte à son avoir, de 1770 à 1820; il nous suffira seulement de célébrer les noms d'Emmanuel Bach, Joseph Haydn, Mozart, Clementi, Kimberger, Klengel, Kozeluck, Razetti, Ignace Pleyel, Steibelt, Hullmandel, Dussek, Louis Adam, Gelinek, Montgeroult, et j'omets bien certainement des compositeurs de haute valeur moins favorisés par la fortune. Les anciens pianos, malgré leur infériorité très grande, si on les compare aux instruments de la facture moderne, avaient opposé aux clavecins une sonorité prolongée, une voix expressive et chantante, un brio et un éclat qui ont séduit, impressionné tous les artistes. Facteurs et virtuoses se sont évertués, par une série d'inventions et de perfectionnements, à créer un mécanisme assez docile, assez souple, assez parfait pour obéir exactement, avec une précision mathématique, à toutes les variétés d'attaque, à la pression la plus délicate comme à l'action la plus énergique.

Rendre le clavier sensible, impressionnable, faire en sorte que la touche sous l'action des doigts, communique aux cordes, par l'impulsion du marteau, le tact individuel, personnel de l'artiste, tels étaient les problèmes posés, le but à atteindre. Cette merveille prodigieuse a été réalisée par la facture moderne, et tout spécialement par les inventeurs français.

Cette perfection idéale n'est pas le seul miracle accompli, il faut noter encore l'homogénéité du son dans toute l'étendue de l'échelle musicale, son élasticité, la façon délicate, ingénieuse dont s'éteignent les vibrations harmoniques.

Ces nombreux perfectionnements, touchant à la fois à la sonorité expressive ou brillante, au mécanisme docile, délicat, mais résistant, ont créé dès le début deux écoles de virtuosité : la première ayant spécialement pour but, l'art de faire chanter l'instrument, et la seconde, plus préoccupée des effets de sonorité brillante et de virtuosité transcendante. Sans vivre à l'état d'antagonisme, ces deux écoles reposent sur des principes différents, exigeant des qualités d'exécution distinctes. La première, demande ses effets à la couleur naturelle, expressive, harmonieuse du son ; la seconde vise plus particulièrement l'étendue sonore du clavier, en introduisant dans la grande famille musicale un instrument d'un timbre particulier, d'une grande richesse d'harmonie, se prêtant merveilleusement aux plus riches arabesques, prenant une part active aux concerts de l'orchestre, mais assez riche de ses propres ressources pour vivre indépendant, se suffire à lui-même lorsque les maîtres compositeurs ne le font pas intervenir dans leurs œuvres concertantes, où il tient le plus souvent la partie la plus importante.

Pour bien constater l'influence immense que les perfectionnements successifs apportés par la facture ont introduits dans le style des maîtres, et sur les moyens employés pour le développement des idées, les effets à produire, il faut se rendre un compte exact de ce fait, d'une vérité absolue, que la puissance sonore demandée aux pianos d'il y a cent ans, pour l'interprétation des œuvres de Haydn, Mozart, Clementi, Steibelt, Dussek, Cramer, était devenue insuffisante pour les sonates et les concertos de Beethowen, de Weber, et que les concertos de Hummel, Moscheles, Mendelssohn ont été composés pour des pianos plus parfaits, etc. Cette période de perfectionnement répond aux dates de 1810 à 1830. L'école moderne des compositeurs virtuoses et symphonistes, en élargissant le cadre où ils enserrent leurs idées, en créant des traits d'une autre nature, des chants larges et soutenus, en procédant souvent par contrastes variés, en cherchant des effets de sonorité puissante, des accents énergiques, pathétiques, passionnés, a voulu impérieusement des instruments agrandis, à la voix vibrante, aux timbres colorés.

CHAPITRE V.

Modification du style des premiers maîtres du piano sous l'action des perfectionnements progressifs de la fabrication.

Les hommes de génie n'ont pas toujours eu sous la main les instruments désirables ; ils ont pu s'en passer et doter la postérité de chefs-d'œuvre ; mais il n'en est pas moins permis d'affirmer que l'inspiration gagne en vérité, en expression et en effets, si elle se présente sous son jour, dans le cadre voulu, si elle est traduite sur des instruments plus parfaits. Les admirables concertos de Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann n'ont pu être composés que pour des pianos déjà perfectionnés, d'une sonorité plus soutenue, possédant un timbre expressif et chantant. Les belles œuvres de concert de Hummel, Moscheles, Kalkbrenner et H. Herz demandaient, dès le principe, des pianos supérieurs à ceux qu'on facturait au commencement du siècle. Les sonates symphoniques de Beetho-

ven et celles de Weber n'ont pu être composées qu'en vue d'instruments se prêtant docilement aux variétés d'accent et de nuances que cette musique ardente et chaleureuse demande impérieusement. Comment interpréter convenablement, avec le coloris vrai, la musiquede chambre, sonates concertantes, trios, quatuors, quintettes, de Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Onslow, etc., si l'on n'a sous la main un piano à la voix harmonieuse et chantante, et un clavier docile pour les traits rapides, légers, délicats ou de sonorité brillante. Les maîtres de génie que nous venons de citer ont eu à leur disposition de très bons pianos, non pour composer leurs chefs-d'œuvre, mais pour les exécuter dans le sentiment voulu à l'heure de l'interprétation sérieuse.

Haydn et Mozart, ainsi que nous l'avons fait remarquer, ont, à partir de 1776, renoncé au clavecin pour le piano. Les compositions de Haydn, écrites pour clavecin, puis pour piano, sont nombreuses et de différente nature, pièces concertantes, sonates, concertos avec orchestre, caprices, airs variés, etc., etc. Cet homme de génie, dont la prodigieuse fécondité a doté l'art musical de nombreux chefs-d'œuvre, n'était pas un brillant virtuose comme Mozart, son jeune et enthousiaste ami, ce qui n'empêche pourtant que toutes ces pièces concertantes,

musique de chambre ou de concert, soient encore, à plus de cent ans de distance, des modèles d'élégance et de goût, où l'ingénieuse contexture des traits, naturellement limités par l'étendue restreinte des pianos du temps, brille d'une limpidité incomparable. Ces compositions, pétillantes d'esprit et d'une grâce charmante, sont, comme facture, un composé du style d'Emmanuel Bach et de Scarlatti, s'unifiant avec un rare bonheur à l'individualité si franche, si nettement accusée de Haydn. Les effets d'énergie, de puissante sonorité ou d'expression pathétique ne se rencontrent que rarement et très exceptionnellement dans la musique instrumentale de Haydn; aussi recommandons-nous, pour l'interprétation sincère et vraie de ses œuvres pour piano, une accentuation très sobre, des nuances ne visant pas les contrastes heurtés, mais une expression contenue, rarement dramatique. Ce qu'il faut avant tout, c'est phraser avec naturel, avec esprit, et dire avec enjouement et de bonne humeur ces pièces écrites avec la facilité de main et d'inspiration d'un maître habitué à exprimer sa pensée avec simplicité, sans manière. En changeant d'instrument, en quittant le clavecin pour le piano, J. Haydn a fort peu modifié son style, à peine élargi son cadre; il est resté lui-même.

Mozart fut compositeur et virtuose à l'âge où les enfants commencent à épeler leurs lettres.

Je ne raconterai pas la vie enfiévrée, extraordinaire de cet artiste prédestiné, nouveau Messie de l'art. Grâce aux nombreuses et sérieuses études biographiques publiées sur ce maître des maîtres, les plus petits incidents de son existence mouvementée ont été relatés et commentés. Ce qu'il importe de ne pas ignorer, c'est que ce grand homme, le compositeur le plus extraordinaire du XVIIIe siècle, a doté la postérité de nombreux chefs-d'œuvre dans tous les genres, dans tous les styles. Ce qui nous intéresse à l'heure présente pour l'histoire du piano, de ses progrès et de l'influence que les qualités du nouvel instrument ont pu exercer sur la manière d'écrire, sur les procédés et le style des maîtres, c'est que Mozart a cessé d'écrire pour le clavecin vers 1776, et qu'à partir de cette époque, il a enrichi la bibliothèque classique instrumentale de nombreux chefs-d'œuvre : fantaisies, concertos, rondos, sonates à quatre mains, concertos et sonates à deux pianos, et de nombreuses œuvres concertantes, duos, trios, quaturos, quintetti, etc., etc. En assimilant son génie créateur aux qualités multiples et aux effets à tirer de l'instrument nouveau, Mozart sut aussi transformer sa virtuosité et devint rapidement très habile pianiste. L'histoire anecdotique et épisodique de sa vie mentionne en maintes occasions la grande virtuosité du maître, improvisant au piano, ou

exécutant ses œuvres avec la supériorité de style et le charme expressif inhérent à sa musique. La sonorité obtenue au piano par Mozart était expressive et vocale. Sous ses doigts, le piano chantait et se dramatisait. Ses sonates à quatre mains, à deux pianos, sont d'admirables symphonies.

Steibelt, le populaire auteur de l'*Orage,* que jouent encore toutes les jeunes pensionnaires visant le genre classique, a composé de très nombreuses fantaisies, pots-pourris, bacchanales, concertos caractéristiques, qui ont eu dans leur temps des succès retentissants; mais ce qu'on ignore généralement, c'est que ce pianiste, si délaissé de nos jours, était un compositeur dramatique génial. H. Berlioz, dont le jugement ne peut être taxé de partialité, n'hésite pas à classer la partition de *Roméo et Juliette,* représentée le 10 septembre 1793 au théâtre Feydeau, comme une œuvre tout à fait remarquable, bien supérieure aux ouvrages des maîtres italiens et français ayant traité le même sujet et tenté de réchauffer leurs inspirations musicales au grand foyer d'amour du poète anglais. Pâles flambeaux sans éclat, que le brillant soleil de l'immortel Shakespeare a éclipsés de ses rayonnements intenses. « Il y a, dit Berlioz, dans le *Roméo* de Steibelt, du style, de l'invention, un vrai sentiment du théâtre, des nouveautés d'harmonie et d'orchestration qui

durent être considérés par les puristes comme de grandes hardiesses. Les chœurs ont du mouvement et du caractère ; les airs, d'un tour mélodique expressif et distingué, sont bien facturés; les récits ont un accent juste et vrai, ils sont pathétiques et sincères. Enfin cette œuvre dramatique est d'une inspiration soutenue. » Cet éloge posthume si complet du compositeur Steibelt, fait par le grand symphoniste français, par le romantique génial qui a précédé Wagner dans sa voie audacieuse, prouve la sincérité de l'admiration de Berlioz et la grande valeur de la partition de *Roméo*. Le critique si élogieux pour le compositeur ne dit pas un mot du virtuose ni de l'improvisateur, qui pourtant, à ces deux titres, est un musicien vraiment exceptionnel. Steibelt savait tirer des pianos de l'époque encore imparfaits, d'une sonorité moyenne, d'une étendue restreinte, et dont le mécanisme n'avait pas toute la précision acquise depuis lui, des effets surprenants, qui émerveillaient et charmaient les dilettantes.

Le tremolo, les notes répercutées, les oppositions de force, les traits rapides et brillants, les effets de *crescendo* et de *diminuendo* obtenus par l'emploi habile et calculé des pédales, prenaient, sous la volonté intelligente et les doigts exercés de Steibelt, un coloris et une variété de timbres tout à fait extraordinaires.

Les artistes de goût très capables d'apprécier la valeur des idées musicales et la virtuosité du pianiste, qui m'ont transmis cette impression, étaient Louis Adam, l'auteur de la grande méthode de piano, et le célèbre harpiste Naderman. A cette époque, le courant musical et la vogue étaient déjà à la musique imitative et pittoresque, scènes champêtres, bacchanales, batailles, l'incendie, l'orage. La faveur publique, la prévention, venant s'ajouter au talent réel, à la grande virtuosité et à la riche imagination du pianiste à la mode, Steibelt, arrivait à fasciner ses auditeurs et à produire des effets surprenants qui faisaient succéder l'admiration, l'enthousiasme, à la surprise, à l'étonnement ; et pourtant ce grand improvisateur, qui eut un jour l'audace malheureuse de se croire l'égal de Beethoven, n'avait pas à sa disposition les admirables pianos modernes. Dussek, qui fut le contemporain de Steibelt, était moins génial, mais ses compositions pour piano sont d'un style plus ferme, moins abandonné. Les sonates, les concertos et les études de Dussek sont mieux équilibrées, ont une forme plus étudiée, affirment non seulement un musicien de savoir, mais un esprit réfléchi, cherchant des voies nouvelles. C. Pleyel et G. Onslow, qui ont connu Dussek, reçu ses conseils, suivi ses concerts, m'ont affirmé maintes fois que ce maître tirait du piano une très belle sonorité et possédait au suprême

degré l'art d'harmoniser les sons, tout en faisant saillir des accompagnements les notes mélodiques par une accentuation plus ferme. Dussek a trouvé un grand nombre de traits nouveaux, ingénieux, d'une sonorité claire, limpide et d'un contour charmant.

Au point de vue spécial des compositions écrites pour le piano, nous établissons une très grande différence entre Steibelt et Dussek. Le premier est un musicien de sentiment, d'élan, d'inspiration, d'une prodigieuse facilité d'imagination et d'exécution. Si la pensée musicale manque parfois de noblesse, de distinction, elle a souvent aussi un charme exquis, un entrain, une verve toute géniale. Dussek, ainsi que son illustre contemporain Cramer, possède un style plus ferme, plus châtié ; on a le sentiment que ces deux grands artistes ont fait leurs humanités musicales. La pensée est moins vagabonde, l'idée est mieux conduite, et leurs œuvres, petites ou grandes, sont mieux construites, mieux pondérées.

En parlant de la grande école de Clementi et de l'influence immense que ce maître a exercée sur le style des pianistes ses contemporains, soit par ses œuvres, soit par ses disciples devenus les propagateurs de ses principes, les représentants de son enseignement, j'ai nommé plusieurs fois John Field, l'élève préféré de Clementi. Field avait une sonorité

individuelle d'un grand charme, d'une suavité délicieuse dans les phrases de chant, d'une délicatesse merveilleuse dans les traits légers et rapides. J'ai eu plusieurs fois le plaisir très vif d'entendre exécuter à Field ses nocturnes, ses rondos et ses concertos, et je puis affirmer que la fluidité de son obtenue par ce virtuose était vraiment extraordinaire. Mais sa personne était un contraste vivant avec le caractère sentimental, expressif et rêveur de ses compositions. La phrase mélodique de J. Field est d'un contour gracieux, élégant, mais un peu mièvre et maniéré. L'ornementation fine et délicate s'affirme par de ravissantes arabesques; les accompagnements, régulièrement ondulés sur un dessin à parti pris, soutiennent discrètement la partie chantante en faisant parfois jaillir une altération, une note expressive déterminant une modulation imprévue. Ces petites surprises harmoniques, particulières à la musique de Field, sont d'un charmant effet. Les concertos de ce maître, tous d'un fort bon style, ont un réel mérite de facture et renferment des phrases délicieuses, des traits d'une exquise élégance, parfois même d'une brillante virtuosité. La nature fruste, épaisse, de Field, offrait un saisissant contraste avec son jeu délicat, léger, poétique, avec ses effets de sonorité douce et harmonieuse.

Le nom de J.-B. Cramer est inséparable de celui de Clementi, son maître préféré, dont il

fut l'un des plus précieux collaborateurs pour la création de l'école du style lié appliquée au piano. J'ai tracé la physionomie artistique, analysé les qualités de compositeur et de virtuose de J.-B. Cramer dans mes esquisses et médaillons des pianistes célèbres, et j'ai constaté le fait indéniable que ce maître a été le plus admirable continuateur et propagateur de la méthode de Clementi. Nul disciple n'a su mieux que lui réunir, condenser les principes et les précieux enseignements puisés aux grandes traditions des Bach, Haendel, Scarlatti, si admirablement résumées et appliquées à l'étude du piano par Clementi. Cramer affirma dès sa plus tendre enfance un goût passionné pour les études musicales et tout spécialement pour le piano. Le père de J.-B. Cramer, violoniste de beaucoup de talent, quitta l'Allemagne en 1772, pour se fixer à Londres, où son jeune enfant reçut successivement les excellentes leçons de Benser, Clementi et Ch. F.-Abel, célèbre claveciniste et contrepointiste, maître habile et dévoué, dont le souvenir vénéré est resté toute la vie vivace et présent à la pensée de Cramer. L'instruction musicale, les enseignements tracés par son illustre maître permirent à Cramer de se produire dans les concerts dès l'âge de treize ans. Il était déjà assez bon musicien pour suivre avec fruit les doctes leçons

de composition de Ch. F.-Abel, artiste de grande valeur, procédant de l'école de J.-S. Bach. L'ardente vocation du jeune Cramer, guidée avec dévouement par ces maîtres expérimentés, lui fit acquérir dès son adolescence une fermeté de style et une correction de jeu tout à fait extraordinaires. Nul artiste n'a excellé comme ce maître à interpréter dans le sentiment voulu les andantes de Mozart. Il faut pourtant faire une exception en faveur de Hullmandel, qui, lui aussi, jouait les *cantabile* avec une grâce exquise et une sonorité délicieuse. J'ai eu le bonheur d'entendre plusieurs fois Cramer pendant son séjour prolongé à Paris, et j'ai gardé un vivace souvenir de la suave qualité de son, de la clarté limpide des traits, et de l'égalité si parfaite de son jeu, toujours calme, contenu, permettant de dire que ce grand artiste résumait à la fois les grandes écoles de J.-S. Bach et de Clementi. L'enseignement classique du piano doit à Cramer l'ouvrage le plus utile, le plus précieux, le plus admirablement écrit au double point de vue du mécanisme et du style. Les études pour piano de Cramer ont immortalisé son nom. Cette œuvre est un monument musical élevé au grand art, et possède dans son genre comme équilibre, concision, pureté de style, la même perfection que le clavecin bien tempéré de J.-S. Bach et le *Gradus ad Parnassum* de M. Clementi. Ce sont

trois chefs-d'œuvre inséparables que l'on doit posséder à fond, si on a l'ambition d'être bon pianiste.

Les cinq recueils des études de Cramer présentent des nuances de style et des types variés, où le mécanisme et la sonorité expressive du piano s'offrent sous les formes ingénieuses d'un travail excellent. On ne peut contester en les lisant, que le piano moderne ne soit devenu par sa voix chantante, par la souplesse et l'élasticité du clavier, apte à produire grand nombre d'effets que des instruments, réputés plus parfaits, sont impuissants à traduire. Le jeu de Cramer était d'une clarté et d'une netteté incomparables. Sa quiétude, sa tranquillité au piano affirmaient la perfection idéale de son mécanisme et son habileté à faire parler le clavier. Ce maître n'avait pas une sonorité puissante, mais il détaillait avec une grâce exquise, un fini extraordinaire de nuances, les phrases de chant de ses sonates et de ses concertos. Nul pianiste n'interprétait mieux que lui un andante de Mozart ou une fugue de Bach. Cramer avait une aversion prononcée pour la gymnastique tapageuse des forts pianistes abusant des sonorités stridentes. Les attaques violentes du clavier lui étaient particulièrement antipathiques, il nommait ironiquement les virtuoses de la difficulté vaincue, visant exclusivement à étonner,

les acrobates du piano. Une exécution contenue et discrète, comme celle de son ami Boëly, obtenait au contraire toute son approbation.

En 1832, Cramer vint s'établir à Paris pendant quelques années. C. Pleyel, Zimmermann, Boëly, Kalkbenner, lui formaient un petit cénacle d'admirateurs fervents. Mais la nostalgie reprit ses droits. Cramer retourna en Angleterre à Kensigton, près Londres, où il mourut en 1858, âgé de quatre-vingt-sept ans. Ainsi que son maître Clementi, Cramer avait conservé dans sa vieillesse ses admirables facultés d'exécution, et aussi comme son condisciple John Field, il aimait un peu la dive bouteille. Mais cette petite faiblesse n'était pas une habitude usuelle comme chez Field, le bon et aimable vieillard voulait seulement se prémunir contre la température humide et brumeuse de sa patrie adoptive, l'Angleterre.

Parmi les musiciens célèbres de la seconde moitié du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe, un nom surgit comme un des maîtres les plus estimés, les plus respectés entre tous, celui de Albrechtsberger, Jean-George, né à Klosternembourg, Autriche, le 3 février 1736. Je ne retracerai pas minutieusement et en la suivant pas à pas la vie laborieuse et si utilement employée au progrès de l'art de cet artiste vaillant qui eut l'honneur de guider dans leurs études des compositeurs dont les noms immortels rayonnent aux plus hautes cimes de l'art.

Comme la plupart des maîtres de ce siècle, c'est à titre d'enfant de chœur dans l'église de sa ville natale que le jeune Albrechtsberger débuta dans la carrière qu'il devait illustrer, comme un des plus savants harmonistes du siècle. Devenu plus tard l'élève de l'organiste de la cour, Monn, il apprit de ce maître non seulement le grand style des orgues, mais devint sous sa direction, et grâce à un travail persévérant de plusieurs années, très habile exécutant et profond harmoniste. Les ouvrages didactiques publiés sur son art et aussi de nombreuses compositions fixèrent sur lui l'attention des musiciens, et, en 1772, sa renommée de savant artiste et de grand organiste lui valut l'honneur d'être attaché à la chapelle impériale. Quelques années plus tard, Albrechtsberger fut nommé maître de chapelle à l'église cathédrale de Saint-Étienne, à Vienne.

Albrechtsberger a écrit un nombre considérable d'œuvres religieuses dont Fétis donne le catalogue dans l'étude développée consacrée à ce savant et infatigable producteur. On reste frappé d'étonnement et d'admiration en parcourant cette liste immense de messes, d'oratorios, de *Te Deum*, de litanies, de cantiques, motets. Quarante-deux quatuors fugués, quarante-deux sonates en quatuor, treize sextuors; vingt-huit trios, six concertos pour instruments divers, des quintetti, des quatuors pour instru-

ment à cordes et clavecin, de nombreux recueils de fugues pour orgue, des fugues pour le piano, un concerto pour clavecin. Les ouvrages théoriques sur l'art de la fugue et sur la composition, de Albrechtsberger, sont très estimés en Allemagne; Choron en a donné une traduction française. Mais le plus grand titre de gloire de ce docte et très illustre musicien est d'avoir été un des maîtres de l'immortel Beethoven et d'avoir eu pour disciples soumis, respectueux, Hummel, Ignace de Seyfried et J. Weigt, tous compositeurs de grand mérite, et une foule d'autres maîtres renommés. Tous les compositeurs célèbres de l'Allemagne, le grand J. Haydn le premier, tenaient en très haute estime la science musicale de Albrechtsberger. Ce vaillant musicien est mort en mars 1809, à l'âge de soixante-treize ans.

Wanhal, Jean-Baptiste, né en Bohême en 1739, fut virtuose et compositeur célèbre pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle. Cet artiste, dont le nom est complètement oublié aujourd'hui, eut de grands succès comme symphoniste, et la liste de ses œuvres instrumentales, vocales, religieuses est très considérable. Fils de pauvres paysans, Wanhal affirma tout enfant une vocation irrésistible, des aptitudes spéciales extraordinaires pour les études musicales, qu'il commença à l'école de son village. Distingué par l'organiste d'une petite ville voisine, puis encou-

ragé, soutenu, subventionné par de nobles et généreux mélomanes, le jeune musicien, jouant déjà un peu le clavecin et la viole, put se rendre à Vienne, y continuer ses études de virtuose et apprendre l'art d'écrire correctement, suivant les règles du contrepoint. Accueilli avec bienveillance par la haute aristocratie viennoise, le jeune artiste affirma ses riches facultés musicales en composant plusieurs pièces concertantes qui le firent de suite distinguer comme possédant une imagination féconde, riche d'inspirations mélodiques. Les compositions du jeune maître obtinrent une grande vogue et son nom devint rapidement populaire. Mais sans se laisser éblouir par ces premiers succès, il manifesta à ses protecteurs le désir d'étudier en Italie même, les maîtres célèbres de l'époque. Une pension lui fut accordée, et Wanhal se rendit successivement dans tous les grands centres musicaux, Venise, Naples, Bologne, Florence, Rome. Il eut pendant ce voyage l'honneur de recevoir les conseils de Gluck, et collabora pour plusieurs morceaux à des opéras de son compatriote Gussmann.

Enfin Wanhal put faire représenter à Rome deux opéras qui obtinrent un éclatant succès. Mais la nostalgie le ramena à Vienne après deux années passées à l'étranger. L'artiste aimé des Viennois retrouva ses chers protecteurs et reprit sa vie active de compositeur et de profes-

seúr. Doué d'une facilité d'imagination prodigieuse, mais surmené par un travail excessif, Wanhal fut, peu de temps après son retour, cruellement éprouvé par la maladie. Ses facultés mentales s'altérèrent jusqu'à la folie. Cette maladie cérébrale, dont la cause première avait été une grande exaltation religieuse, dura plusieurs années, pendant lesquelles cet artiste éminent dut renoncer à tout travail d'imagination. Enfin, grâce aux soins éclairés de ses médecins, Wanhal put reprendre avec une nouvelle ardeur ses travaux de composition, et produisit avec une fiévreuse activité et une fécondité vraiment prodigieuse près de cent symphonies, petit orchestre, et un nombre presque aussi considérable de duos concertants, trios, quatuors, musique de chambre pour piano et divers instruments, des concertos nombreux, des sonates, des fantaisies, des airs variés, cadences, préludes, fugues, un oratorio, trente messes, des litanies, deux *Requiem,* un nombre considérable d'airs de danse allemands, écossais. Cette production considérable, qui prouve la fécondité et la richesse d'imagination de Wanhal, est complètement oubliée. Comme l'a justement fait remarquer Fetis, les grandes œuvres de J. Haydn et de Mozart éclipsèrent rapidement ces compositions charmantes, qui étaient fort appréciées à leur apparition pour leurs qualités mélodiques et la franchise des inspirations. Wanhal vit sans tris-

tesse, sans amertume, la popularité attachée à ses œuvres l'abandonner complètement, et sut rendre justice à ses vaillants successeurs dont il admirait le génie. Entouré d'amitiés sérieuses, estimé de tous, jouissant du bien-être acquis par son travail et son esprit d'ordre, Wanhal est mort à Vienne en 1813, à l'âge de soixante-quatorze ans.

Dans cette revue rapide des artistes qui, par leurs compositions et leur virtuosité ont exercé une influence sensible sur les progrès de l'art musical, guidé le goût des amateurs, popularisé l'étude du piano par leurs compositions légères, par leurs fantaisies gracieuses, par leurs variations brillantes sur les airs à la mode, il est impossible de ne pas citer au premier rang l'abbé Joseph Gelinek et Kozeluch, dont les œuvres ont obtenu, en Allemagne et en France, une vogue extraordinaire, de 1800 à 1820. Il y a eu pour cette musique de genre, aujourd'hui délaissée, pour ces arrangements désignés, je ne sais trop pourquoi, *pots-pourris*, un tel engouement du public, que plusieurs éditeurs peu scrupuleux ont eu à leur solde des musiciens écrivant, sous le nom de Gelinek, des fantaisies et des airs variés fondus dans le même moule ou taillés plus ou moins adroitement sur le modèle mis à la mode par l'abbé Gelinek.

Ce musicien, né en Bohême en 1757, reçut les premiers enseignements sérieux d'harmonie

et d'orgue du savant maître Segert. C'est à Prague que le futur abbé fit ses études théologiques et fut ordonné prêtre. C'est aussi dans cette ville, lors du séjour de Mozart venu pour y monter son admirable *Don Juan,* que Gelinek se lia d'une sérieuse amitié avec l'illustre maître qui le prit en assez grande affection pour lui faire composer, sur ses indications, des arrangements et des variations sur des thèmes choisis dans ses œuvres. Plus tard, l'amitié qui unissait Gelinek à Mozart fut assez étroite pour que le maître prît la peine de le recommander particulièrement comme professeur de piano dans la famille du comte de Kinski et ensuite dans celle du prince Joseph, qui emmena l'abbé mélomane à Vienne.

Dans cette ville, Gelinek publia ses premières compositions. Cette musique qui répondait, paraît-il, parfaitement au goût de l'époque, et n'offrait, malgré une certaine ingéniosité dans les traits, aucune difficulté sérieuse, obtint de suite un succès de popularité immense. Les airs variés de Gelinek (ce maître en écrivit, je crois, cent cinquante) offraient des types de variations presque identiques, mais où les effets de sonorité du piano étaient toujours fort habilement exposés. Je ne sais quel critique malicieux a prétendu que Gelinek n'avait inventé qu'un type de variations, qu'il avait l'habileté d'adapter à tous les thèmes. Malgré ses grands succès

de compositeur à la mode, l'abbé Gelinek eut la sagesse de compléter ses études et d'accroître son savoir musical sous l'habile direction du docte maître Albrechtsberger. Grâce à ses conseils, à sa grande expérience de l'enseignement, Gelinek apprit à écrire des sonates concertantes pour piano et violon, piano et violoncelle, et aussi des trios et autres œuvres concertantes. Les compositions de Gelinek sont aujourd'hui complètement délaissées et tombées dans l'oubli le plus absolu. Ce maître, si populaire dans les premières années du XIXe siècle, est mort à Vienne en 1825.

Kozeluch est, ainsi que l'abbé J. Gelinek, originaire de la Bohême, cette riche et féconde terre artistique. Né en 1754, dès sa plus tendre jeunesse, il manifesta les plus heureuses dispositions musicales et une prodigieuse facilité pour la composition. Doué d'une imagination très souple et très vive, ce musicien, virtuose brillant, excellent professeur, a écrit un nombre considérable d'œuvres instrumentales concertantes, symphoniques, dramatiques et religieuses affirmant une grande facilité, mais aussi une déplorable et fâcheuse rapidité de production. A côté d'élans inspirés, on regrette des négligences de style qui prouvent que ces compositions, très souvent riches d'effet, n'ont pas été suffisamment méditées, réfléchies, avant de passer de la conception

à la mise en œuvre. Kozeluch fut, ainsi que Gelinek, le disciple et l'élève favori de Segert un des plus habiles organistes de l'Europe à la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il a composé soixante concertos pour piano et orchestre, dont trois à quatre mains, nombre prodigieux qui nous semble invraisemblable, tout en tenant compte du développement très limité de ces œuvres. Cinquante-sept sonates ou trios, plusieurs recueils de chants italiens et allemands avec accompagnement de piano, des symphonies concertantes pour deux pianos et orchestre, vingt-quatre ballets et trois pantomimes, quinze opéras représentés aux théâtres de Vienne et de Prague, trente symphonies à grand orchestre, plusieurs oratorios. Professeur de piano de l'archiduchesse Élizabeth et compositeur de la chambre de François II, succédant à l'illustre Mozart, Kozeluch est mort à Vienne en février 1814, jouissant d'une haute renommée.

La période transitoire du clavecin au piano et les premiers essais sérieux de fabrication suivie, perfectionnée des frères Silbermann, Zumpe, Érard, Broadvood ne durèrent que quelques années. J'ai pensé qu'il était intéressant de connaître les principaux virtuoses qui prirent l'initiative de cette révolution instrumentale, en abandonnant successivement le noble et majestueux clavecin pour son heureux rival et successeur le piano-forte. J'aurais pu

facilement ajouter encore plusieurs noms de musiciens distingués à la liste des artistes célèbres dont j'ai mentionné les œuvres et signalé l'influence sur la rapide popularité du nouvel instrument. Mais cette évolution musicale étant un fait accompli depuis cent vingt ans, il nous semble nécessaire et plus utile, avant de raconter l'histoire chronologique des perfectionnements successifs de la facture et des modifications de style que la transformation des instruments a motivée dans les compositions, de faire un rapide exposé des éléments généraux qui concourent à la construction du piano ; puis nous insisterons, dans les chapitres suivants, sur les mérites de quelques grands facteurs français et sur l'influence simultanée et collective des artistes associant leurs connaissances spéciales, leur expérience à l'habileté pratique des fabricants. Nous ne pouvons malheureusement signaler tous les noms méritants : la vogue, le succès, la popularité dans les arts comme dans l'industrie étant souvent très éphémères, il faudra donc nous restreindre aux noms saillants et incontestés des artistes qui, par leur génie inventif et par leurs œuvres d'imagination, ont laissé une trace sensible et durable dans l'histoire de l'art.

CHAPITRE VI.

Éléments constitutifs de la facture du piano. Fabrication française et étrangère.

Je ne saurais trop confirmer ce que j'ai déjà écrit dans le premier chapitre : mon intention de laisser à un spécialiste parfaitement initié le soin de décrire dans leurs minutieux détails les divers modes de construction des pianos, pour me limiter aux explications générales.

Les premiers matériaux employés à la fabrication sont d'essences de bois divers, très résistants et parfaitement secs.

Aussi tous les grands fabricants ont-ils soin d'emmagasiner pendant plusieurs années des bois qu'ils font sécher à une température douce, égale. Ces vastes séchoirs, où viennent séjourner plusieurs années ces matières premières, représentent pour les facteurs un capital dormant improductif, mais d'une réelle importance pour la bonne mise en œuvre, pour la solidité et la parfaite résonnance des tables d'harmonie. Ces réserves de

bois prêts à être employés sont une des supériorités des maisons qui peuvent disposer de capitaux considérables.

Dans tous les centres importants où la fabrication des pianos a pris un grand développement, la main-d'œuvre s'est divisée en plusieurs industries spéciales, produisant sur des types parfaitement connus un grand nombre de caisses, de mécaniques, de claviers, où vont s'approvisionner les petits facteurs, accordeurs, négociants en pianos, qui n'ont pas l'outillage et aussi l'habileté de main nécessaire pour facturer eux-mêmes leurs instruments. Seules les grandes maisons ont les ateliers indispensables pour ouvrager sous les yeux des contre-maîtres les différentes parties qui constituent l'ensemble des pianos modernes. En premier lieu, la caisse, solidement charpentée, reliée dans son ensemble par des traverses en bois, par des barrages en fer et de forts écrous ajustés de façon à la souder au sommier, partie massive et résistante qui doit supporter l'effort considérable du tirage des cordes tendues au-dessus de la table d'harmonie. Ces caisses, solidement construites, ont varié de formes et de dimensions, suivant la nature des pianos à queues ou droits. Ces derniers ont tout à fait remplacé les pianos carrés longs, à pieds droits ou supportés par des X. Ces pianos offraient, il m'en souvient, d'excel-

lentes qualités sonores et un très bon mécanisme.

Les grandes maisons de facture, imitées en cela comme en toute chose par les fabricants plus modestes, se sont longtemps préoccupées de l'essence métallique des cordes et de l'influence atmosphérique subie par elles suivant leur nature. D'après les différents modèles de piano, la longueur des cordes et leur diamètre varie; il importe qu'elles aient le degré de force voulue pour résister à la tension qui doit leur faire donner un son déterminé; enfin, il faut que le métal possède assez d'élasticité pour ne pas se rompre en vibrant sous l'action du frappement du marteau. Il existe malheureusement une école de pianistes frappeurs par opposition à celle des pianistes maniérés, et pour ces virtuoses qui font abus de leur force musculaire, rien ne résiste, la tige des marteaux se brise, les cordes éclatent. Un phénomène ignoré de la plupart des pianistes qui n'ont pas assisté à des expériences acoutisques, c'est qu'une corde mise en vibration trop violemment par une attaque brutale du marteau se tord en tournant sur elle-même, et se brise lorsque la torsion devient trop intense.

Les facteurs modernes ne se sont pas seulement préoccupés de la belle et homogène sonorité de leurs pianos et de la docilité du mécanisme, ils ont tout d'abord pensé à fabriquer

des instruments durables, résistants, offrant une ossature solidement reliée par des barrages de bois et de fer, ne redoutant nullement les influences atmosphériques et climatériques, supportant sans faiblir la tension des cordes en assurant à la table d'harmonie qui s'anime sous l'action des vibrations, toute sa liberté sonore. Le système des chevilles a plusieurs fois été modifié. Un facteur très ingénieux, Wolffel, en avait imaginé un d'une précision merveilleuse pour l'accord, mais qui augmentait beaucoup le prix de revient des pianos ; de nombreuses expériences et une longue pratique ont démontré que la façon primitive de fixer les chevilles dans le sommier devait être conservée comme étant la meilleure, la seule vraiment usuelle.

On appelle sommier cette partie forte, pleine, résistante, composée de plusieurs épaisseurs de bois souvent renforcés par une armature en fer, dans laquelle sont fixées, enfoncées, les chevilles qui servent à tendre les cordes. L'un des bouts s'enroule aux chevilles, l'autre extrémité est fixée à de fortes pointes par une petite boucle régulièrement faite par l'ouvrier spécial qui a la tâche de disposer les cordes suivant leur diamètre, suivant leur longueur et le degré de tension qu'elles doivent normalement supporter pour rendre le meilleur son, sous le frappement du marteau. Ces agents actifs et précieux de la mise en vibration sont de plusieurs calibres,

de plusieurs grosseurs, suivant la force de résistance et la nature des cordes employées. Le tirage des cordes tendues au-dessus de la table d'harmonie se chiffre par une force considérable ; ce qui explique l'emploi de matériaux très résistants, de cadres en fer, de solides barrages en bois ou métalliques, pour que l'instrument n'ait pas à souffrir des influences climatériques et résiste victorieusement au travail incessant du bois, au tirage des cordes, enfin pour que la table d'harmonie vibre en liberté, renforce l'action sonore, sans crainte de subir des dépressions qui seraient la perte absolue de l'instrument.

Dans la facture, on donne le nom de table d'harmonie à une pièce de bois d'essence choisie, ayant des qualités spéciales de résistance, et surtout d'élasticité, renforçant par sa résonnance les vibrations des cordes métalliques qui toutes sont tendues au-dessus d'elle, mais dans des conditions différentes suivant la forme et la dimension des pianos. La table d'harmonie est un des éléments importants d'une bonne facture au double point de vue de la solidité et de la sonorité ; aussi tous les fabricants soucieux de la réputation de leur maison apportent-ils un soin extrême dans le choix des bois employés pour la table d'harmonie. Les luthiers anciens qui désiraient donner des qualités spéciales aux essences de bois qu'ils employaient pour la fac-

ture des violes, violons, altos, basses, et généralement pour tous les instruments à archet, usaient, paraît-il, de procédés spéciaux, de préparations chimiques pour obtenir l'évaporation des substances résineuses, pour désagréger en un mot la résine des parties ligneuses. Dans la facture des pianos, ces bains chimiques dont l'emploi ne nous est pas formellement prouvé, sont remplacés par une lente et méthodique dessiccation du bois, soumis à une température assez bien réglée pour ne pas altérer les qualités nécessaires à la table d'harmonie, qui doit être tout à la fois résistante et souple, rester impressionnable aux agitations, aux vibrations, aux chocs incessants des ondes sonores. Cette explication sommaire suffira pour faire comprendre le rôle important de la table d'harmonie dans la facture des pianos.

On désigne généralement sous le nom de *mécanique* l'ensemble ingénieux et délicat qui réunit tout le système de mise en action des marteaux, se raccordant aux touches par différentes attaches, par des transmissions de mouvements d'une précision et d'une instantanéité merveilleuses. Les amateurs, désireux de connaître en détail les procédés usités dans la facture et les différents modèles adoptés par nos habiles fabricants de pianos, devront visiter les ateliers des maisons Érard, Pleyel, Herz, Kriegestein, Gaveaux, Bord, et voir avec quel soin

minutieux, avec quelle perfection précieuse s'exécutent les mécaniques des pianos, grands et petits modèles. Cette partie importante de la fabrication, qui est l'organe sensible, intelligent et tout à fait intime qui unit dans un même sentiment le virtuose et l'instrument de sa pensée, a toujours été la préoccupation constante des facteurs artistes et des mécaniciens. Les judicieuses observations des grands virtuoses et des maîtres ont puissamment aidé aux progrès de la facture; mais les regrets exprimés sur l'insuffisance des instruments seraient restés stériles, sans les recherches incessantes et les inventions géniales des facteurs comme Silbermann, Zumpe, Érard, Broadwood, Pleyel, Pape, Herz, etc., etc.

On désigne par la dénomination d'échappement une partie très délicate du mécanisme qui fait agir les marteaux, et sert à régler et régulariser leur marche en arrêtant à des points voulus, par intervalles égaux, la force motrice. Ce petit temps d'arrêt, ce repos dans l'action, permet au marteau de refrapper les cordes sans être obligé de redescendre à son point de départ. Cette merveille d'ingéniosité, le double échappement pour le piano et pour les harpes est dû à S. Érard. Mais, grâce à l'émulation des grands facteurs dans la voie des perfectionnements, plusieurs procédés différents donnant presque les mêmes résultats ont été trouvés, mis en

œuvre par les maisons Broadwood, Pleyel, Pape, Kriegestein, Wolffel, etc. Le but visé et souvent atteint, était d'obtenir une répercussion très rapide du même son et de rendre pour ainsi dire simultanée la double action de la touche et du marteau, ne faisant qu'un sous la pression intelligente des doigts.

Dans la facture des orgues et des pianos, on donne le nom de pilotes à cette fraction du mécanisme qui soulève les soupapes ou fait agir les étouffoirs.

Les grands fabricants étrangers qui luttent avec tant de vaillance et quelquefois avec succès, contre l'importation chez eux des pianos français d'Érard, Pleyel, Herz reconnaissent pourtant que malgré les immenses progrès et les perfectionnements incessants introduits dans leur facture, nos pianos ont une supériorité incontestable. A vrai dire, je ne suis pas bien certain de ne pas forcer un peu la note et d'aller, sinon à l'encontre, au delà du moins des convictions des facteurs anglais, américains, allemands, producteurs d'excellents instruments, qui ont leur individualité, leurs qualités distinctives.

Le clavier, qui est l'agent direct de la mise en action du mécanisme et qui doit fidèlement transmettre aux marteaux la volonté, le sentiment intime de l'exécutant, est une des parties les plus importantes, les plus délicates du piano.

On comprend facilement l'intérêt et l'importance que doit avoir le système, le procédé mis en œuvre pour lancer instantanément les marteaux aux cordes, avec toutes les modifications de douceur et de force, de délicatesse et d'énergie que comporte la virtuosité moderne, où l'art de moduler le son et de lui faire exprimer les nuances les plus subtiles, les oppositions les plus tranchées, a été porté à un degré de perfection si admirable.

Sous les doigts agiles d'un pianiste habile et de goût, possédant bien tous les modes d'action que la pression des doigts, les attaques du poignet et de l'avant-bras peuvent exercer sur la bonne sonorité du clavier, les touches deviennent sensibles, vivantes, animées, et transmettent avec la plus rigoureuse exactitude les nuances variées qui sont l'essence même de l'individualité de l'artiste. Les touches du clavier doivent obéir avec promptitude aux plus légères pressions des doigts, comme aux attaques les plus vives, les plus énergiques. Mais ces transmissions instantanées, cette soumission aux pressions les plus délicates n'empêchent pas la touche d'offrir une très minime résistance qui permette au pianiste de se rendre compte du degré de pression à exercer pour les effets chantants ou de sonorité puissante. Le clavier doit être tout à la fois léger, facile, souple, mais légèrement résistant. Il doit ré-

*

sonner clairement, mais exprimer les nuances de sonorité très distinctement, il faut surtout qu'il obéisse très docilement à la volonté qui le dirige et le fait parler. Un bon clavier n'est jamais lourd, dur, lent à répondre à la pression des doigts. Les touches doivent s'abaisser dans des données calculées pour ne pas gêner l'exécution des traits rapides, et ne pas être un obstacle à la facile succession des doigts dans les passages liés.

Le système qui fait mouvoir les pédales et les étouffoirs a été très scrupuleusement étudié par plusieurs habiles et savants facteurs, que leurs connaissances spéciales en acoustique et dans l'art mécanique ont mis à même d'obtenir de précieux résultats ; car un des reproches faits aux grands pianos à sonorité puissante, aux vibrations soutenues, prolongées, c'est de laisser entendre distinctement les harmoniques d'un son, alors que le marteau est revenu au repos, que l'étouffoir a fonctionné et que le son principal a cessé de résonner. Parmi les facteurs qui se sont tout particulièrement préoccupés de faire disparaître cette défectuosité, en amortissant les nœuds de vibration, il faut nommer en première ligne M. Aug. Wolff, le chef respecté, le digne continuateur de la facture créée par Camille Pleyel. L'action de la petite pédale, de celle qui adoucit les sons a été comprise de plusieurs manières : soit en don-

nant un parcours moindre aux marteaux, en rapprochant tout le système mécanique des cordes, soit en déplaçant de gauche à droite tout le clavier et aussi les marteaux qui, suivant que la pédale est plus ou moins appuyée, font sonner deux cordes ou une seule, si le pied presse la pédale plus fortement. L'action de la grande pédale consiste, tous les pianistes le savent et en abusent, hélas! à lever les étouffoirs pour laisser vibrer les cordes en liberté, sans interrompre les vibrations. La grande pédale mal employée, sans le discernement harmonique indispensable au plus modeste pianiste, est une infirmité malheureusement commune chez la grande généralité des exécutants.

Quand il m'arrive d'entendre les amateurs endiablés de la pédale, visant l'effet, et n'en produisant aucun, hors celui d'assourdir les auditeurs par de détestables harmonies, je me rappelle l'anathème lancé par Alph. Karr, le spirituel et caustique écrivain, fils d'un pianiste improvisateur bien connu des hommes de ma génération, qui a écrit de nombreuses fantaisies, *pots-pourris,* arrangements sur des romances à la mode. Pour revenir au mot cruel d'Alph. Karr contre le piano et ses adeptes qu'il aurait voulu déporter dans une île assez vaste pour contenir tout entière cette population tapageuse : « Le plus grand inconvénient du piano, écrit-il, consiste dans les pianistes ; » et il ajoute : « Il est temps

de surveiller le piano, je lui pardonnerais volontiers ses audaces et ses outrecuidances, mais je ne puis lui passer l'énorme gêne, l'immense ennui qu'il répand dans les meilleures sociétés.»

Les qualités indispensables à un piano sont assez nombreuses mais dérivent toutes de quelques principes fondamentaux ; le premier est la mise en œuvre des matériaux employés pour la construction de l'instrument, les différentes essences de bois suivant leur destination et le choix des parties métalliques qui affermissent la solidité en assurant la bonne résonnance. Le plan adopté, choisi par les facteurs pour la construction de leurs pianos est presque identique suivant le format choisi, mais diffère dans la pratique par de petits changements introduits dans la partie mécanique du piano. Chaque facteur a des procédés qu'il affirme être personnels, mais qui, pour la plupart, sont dérivés des plans adoptés, du système suivi par les grandes maisons de facture. Les modifications introduites, préconisées comme des perfectionnements importants, ne sont le plus souvent que de très légères variantes des procédés connus, employés par des fabricants expérimentés qui ne pourraient modifier leur mode de facture sans compromettre la renommée acquise, sans nuire à leurs intérêts commerciaux. Je ne prétends nullement nier l'ingéniosité et l'esprit de progrès qui animent de laborieux et

intelligents ouvriers, dont quelques-uns sont des artisans de grande valeur, mais bien souvent les inventeurs eux-mêmes doivent reconnaître l'impossibilité d'appliquer les procédés nouveaux, comme augmentant trop sensiblement le prix de revient des instruments, ou parce que leur invention, très ingénieuse en théorie, n'offre pas la solidité, la durée voulue, s'altère trop facilement par le travail des virtuoses. Les facteurs désireux de livrer au public des instruments de bonne qualité doivent faire choix d'un mécanisme d'une précision mathématique unie à une grande simplicité, car, plus les détails de mise en mouvement des marteaux sont minutieux, nombreux, fractionnés, plus la régularité parfaite du mécanisme est difficile à régler, plus la transmission de volonté et le sentiment individuel du virtuose se trouvent entravés, gênés dans leur instentanéité.

C'est aux Érard, que revient l'honneur d'avoir créé en France l'industrie artistique de la fabrication des pianos. Avant eux nous étions tributaires des facteurs allemands et anglais. C'est à Sébastien Érard, cet artisan de génie si merveilleusement doué pour les arts mécaniques spécialement appliqués à la fabrication des orgues, des pianos et des harpes, que la facture française doit ses premiers succès, et s'est progressivement élevée au rang exceptionnel qu'elle occupe aujourd'hui. Tout en rendant hautement

justice aux qualités indéniables des pianos anglais, viennois, américains, dont la solidité, la puissance sonore et l'excellent mécanisme ne peuvent être contestés, nous devons affirmer la prééminence des grands pianos de concert des maisons Érard, Pleyel, Herz. En comparant avec sincérité, sans parti pris national, les pianos français aux pianos étrangers, on reconnaîtra à notre grande facture une supériorité et une perfection indéniables, comme facilité, précision et délicatesse de mécanisme, se prêtant admirablement à toutes les nuances de douceur, de force, répondant docilement à toutes les variétés d'attaque que la virtuosité moderne emploie pour faire du piano un instrument expressif, se prêtant à la diction vocale, aux phrases colorées comme aux traits brillants, éclatants, traduisant les suaves et rêveuses harmonies de Chopin, Schumann, Heller, ou les accent dramatiques, chaleureux, énergiques de Mozart, Weber, Beethoven, Mendelssohn. Nous rendons justice aux bons instruments des facteurs étrangers, mais nous affirmons que les istruments français ont une supériorité incontestable comme voix sonore, chantante, distinguée, homogène, flexible dans les nuances.

Je ne parle en ce moment que des grands pianos de concert; mais on peut, sans partialité aucune, confirmer la même supériorité dans la facture des pianos droits, à cordes perpendiculaires ou obli-

ques. Ces pianos de petits et grands formats ont été, depuis quarante ans, perfectionnés par de nombreux et très habiles facteurs, qui ont acquis dans ce mode de fabrication une perfection incomparable. Nommons parmi les plus renommés, Roller et Blanchet, Souffleto, Wolffel, Blondel, Bord, Gaveaux, Gaidon, Flaxland, Montal. Mais en rendant justice à ces vaillants et ingénieux travailleurs, nous ne pouvons oublier que les grandes maisons, Érard, Pleyel, Herz, Kriegestein n'ont cessé d'être à la tête du mouvement artistique et commencèrent cette conquête pacifique en envoyant dans le monde entier des milliers de pianos droits et obliques, dont la bonté, la solidité et le prix de revient ont assuré à notre industrie artistique une suprématie réelle. Chaque facteur, suivant l'importance de ses affaires, suivant le chiffre de ses exportations, a tenu à honneur d'introduire un élément de perfectionnement qui lui fut particulier ; l'un s'est plus particulièrement attaché à la marche des marteaux, à la répétition rapide, au mode d'échappement, un autre s'est plus occupé du système des étouffoirs et des pédales, les autres à un système de chevilles, ou d'agraffes ; enfin tous les détails du mécanisme ont été minutieusement étudiés par ces ingénieux praticiens. Les pianos spécialement construits pour les pays d'une température très élevée offrent à quelques facteurs des procédés

spéciaux qui assurent une plus grande résistance aux influences climatériques.

Depuis cent ans, la fabrication des pianos s'est accrue dans des proportions considérables et s'est même décentralisée : Lyon, Toulouse, Dijon, Marseille ont des facteurs de réelle valeur. La maison Boisselot a obtenu des récompenses aux grandes expositions pour des modifications très ingénieuses, visant l'action partielle des pédales. Chaque industriel désireux d'attacher son nom à un perfectionnement, si mince fût-il, s'est ingénié à trouver des modifications non seulement dans les principes usuels de la facture, mais souvent aussi en inventant des formats particuliers, en changeant la disposition des cordes et même celle des marteaux, en cherchant presque toujours une belle sonorité dans les instruments de petite dimension. Problème insoluble, car la longueur des cordes et le développement normal des vibrations par la table d'harmonie exigent dans le plan de construction des développements que l'on ne peut amoindrir sans détruire le bon équilibre de la sonorité. Le facteur Pape, dont les inventions ont été très nombreuses et fort appréciées dans leur temps, s'était attaché à donner au piano les formes de meubles de salon, secrétaire, console, bureau à cylindre. De tous ces essais plus ou moins excentriques, il ne reste plus actuellement que les pianos droits à

cordes obliques, petit format, format moyen, grand format, et le piano à queue ayant la forme d'un grand clavecin monté sur trois pieds. Les pianos à queue sont aussi de plusieurs formats, suivant leur destination : pour le concert, le salon ou l'étude, grand format, moyen et petit format.

La facture moderne du piano, telle qu'elle est exercée en France depuis trente ans, est bien en réalité l'œuvre collective de plusieurs grands industriels qui, secondés dans leurs patientes recherches, dans leur ardente passion pour le progrès, par d'habiles praticiens, aidés des conseils de virtuoses s'intéressant tout particulièrement aux perfectionnements réalisables, indiquant aux mécaniciens le but vers lequel devaient tendre leurs travaux, les perfectionnements nécessaires, les inventions utiles, indispensables. Il y a cent ans, un nom seul résumait la facture française du piano ; c'était celui de l'artisan de génie qui a doté la France de cette grande industrie artistique, où, grâce à son esprit d'éclectisme et d'initiative, grâce à ses ouvriers intelligents, et habiles, elle a fini par conquérir la première place. Les noms de Sébastien Érard et de son vaillant frère Pierre Érard, que j'ai eu l'honneur de connaître à mon arrivée à Paris, resteront illustres et vénérés comme doivent l'être ceux des hommes de génie qui créent une industrie utile, et sont les promoteurs, les créa-

teurs du bien-être d'une masse considérable d'ouvriers, car de la facture même ressortent de nombreuses professions accessoires.

Aux noms illustres des Érard sont venus successivement s'ajouter ceux de nouveaux facteurs qui, encouragés par le succès immense de l'industrie artistique créée en France, ont fondé d'importantes maisons de facture. C'est ainsi qu'on a vu surgir ces célèbres marques commerciales et artistiques de C. Pleyel, Herz, Pape, Pedzol, Pfeiffer, etc., et dans la facture spéciale des pianinos, pianos droits à cordes obliques, les noms devenus populaires de Roller et Blanchet, Souffletot, Montal, Bord, Aucher, Gaveaux, Gaidon, Martin, Flaxland, Blondel, Tesserau, et beaucoup d'autres habiles et intelligents ouvriers qui, à l'heure présente, sont devenus de grands industriels et honorent la facture française par la perfection de leurs instruments. La fabrication moderne des pianos est donc une œuvre collective résultant des travaux incessants, des inventions ingénieuses, des perfectionnements journaliers de toute la facture, et je n'entends nullement, en affirmant ce fait, diminuer d'un atome l'immense succès et la part très grande de renommée qui revient aux inventeurs, aux initiateurs des progrès réalisés par la foule des petits facteurs, qui copient plus ou moins adroitement, avec une main-d'œuvre d'un fini incontestable, les mo-

dèles créés par les grandes maisons et tombés dans le domaine commun de la fabrication. Ces plagiats ou ces imitations plus ou moins avoués ou déguisés ne sont pas plus un délit dans l'industrie que dans la république des lettres et des arts.

Schroeter, Silbermann, Zumpe, Longmann, Collard, Backers, Stodart, Spack, Broadwood, Muller, Stenvay, Chicquering, doivent être inscrits au livre d'or de la facture. Mais à côté des grands innovateurs, il existe de soi-disant facteurs n'étant pas même de médiocres ouvriers, qui achètent à des fabricants spéciaux caisses, mécaniques, claviers, ajustent cet ensemble souvent disparate, grâce aux soins d'un bon égaliseur, puis signent cette mosaïque musicale, toujours fort médiocre, comme si l'instrument était fabriqué par leurs soins, sur leurs indications.

Dans un de nos précédents chapitres, en passant en revue les différents types d'instruments à clavier qui ont précédé la facture du piano, épinettes, clavicordes, virginales, clavecins, et en mentionnant dans un résumé succinct les richesses et les curiosités musicales que possède le musée instrumental du Conservatoire, nous avons exprimé le regret de ne pouvoir signaler à l'attention des amateurs curieux de suivre de près les découvertes successives de la facture une collection des différents modèles de méca-

nisme inventés par les artisans célèbres qui ont placé la facture française à un si haut degré de perfection. Grâce au dévouement de l'érudit conservateur du musée de notre École nationale de musique, grâce à ses actives démarches et aux dons généreux faits par plusieurs facteurs, — nommons en premier la patriarcale famille des Érard, — cette lacune regrettable va disparaître, car la précieuse galerie des instruments à clavier s'est enrichie de plusieurs spécimens de mécanisme qui permettront l'étude comparée *de visu* des procédés employés par la facture du piano depuis un siècle. Nous félicitons bien sincèrement notre docte ami M. Chouquet d'avoir si heureusement réédifié cette page d'histoire de la facture; nous avons eu instinctivement la même pensée, mais, plus heureux que moi, notre cher conservateur a su réaliser un vœu que je n'avais fait qu'exprimer. Grâce à son obligeance empressée et tout amicale, il m'a été permis de passer minutieusement en revue la précieuse collection de clavecins italiens, allemands, français et fabriqués à l'étranger et en France à la fin du XVIIIe siècle. Ces divers instruments, réunis dans une pièce indépendante du musée instrumental, faute de local suffisant, prendront place par ordre chronologique dans la collection concernant l'histoire de la facture du piano, lorsque notre grande École nationale de musique aura l'importance réelle d'un lycée consacré à l'ensei-

gnement et à la glorification de l'art musical français.

Mais ce qui nous a tout particulièrement intéressé dans cette collection spéciale à l'histoire de la facture du piano, c'est une série assez nombreuse des différents procédés mécaniques inventés par Cristofori, Marius, Schroeter, Silbermann, Zumpe, Érard, Broadwood, Pleyel, etc. Ces modèles embryonnaires sont du plus vif intérêt, quelquefois d'une simplicité rudimentaire, mais visant tous le même but : le frappement des cordes par le marteau substitué au bec de plume. On retrouve dans l'invention de Cristofori le point de départ, l'idée première, de l'échappement ; puis vient le pilote, la mécanique anglaise, très perfectionnée par C. Pleyel, créant un type spécial. Enfin nous avons admiré à loisir sur un plan coupé la merveilleuse invention du double échappement Érard ; c'est là, croyons-nous sincèrement, le *nec plus ultra* de l'art mécanique de la facture, la sensibilité de la touche, s'animant, vivant, transmettant dans son essence la plus intime l'expression et l'âme de l'artiste.

Les pianistes désireux de se rendre un compte bien exact des progrès réalisés depuis deux cents ans pour la facture des épinettes, des clavecins et des pianos feront bien de visiter très en détail cette nouvelle collection du musée instrumental. Il y a là une étude des

plus instructives pour les virtuoses aussi bien que pour les facteurs. N'est-il pas très regrettable de rencontrer des pianistes de talent qui ignorent absolument les différences essentielles qui existent entre le mécanisme et la sonorité du clavecin et du piano, et ne connaissant pas davantage les procédés de facture des pianos modernes ?

CHAPITRE VII.

Influence de la facture sur le style des maîtres.

Les œuvres spécialement composées pour le piano par Beethoven, à partir de l'op. 27 jusqu'à 111, et que l'on désigne comme sa seconde et sa troisième manière, ont bien certainement été écrites, en vue de pianos perfectionnés, possédant une sonorité malléable, se prêtant facilement à toutes les nuances et variétés d'accent, à tous les effets de douceur et de force, pouvant même, dans une certaine mesure, donner l'illusion des timbres variés de l'orchestre. Les pianos allemands, et particulièrement ceux de Vienne, étaient dès les premières années du XIX[e] siècle assez perfectionnés pour se prêter à une bonne interprétation des œuvres puissantes de Beethoven, de ce géant musical qui, dans ses plus audacieuses créations ne s'est jamais affranchi des lois d'unité de style, et du beau, enfin qui n'a jamais confondu les audaces géniales avec la fausse originalité. Les effets de sono-

rité voulus par Beethoven pour la bonne interprétation de ses œuvres de piano, musique de chambre ou de concert, pièces concertantes, ou symphoniques supposent d'excellents instruments, possédant les qualités sonores, chantantes et brillantes qu'expriment les compositions instrumentales de ce grand maître, doublé d'un admirable improvisateur. Je ne pense pas que les facteurs français et anglais aient envahi l'Allemagne lors des guerres de la République et du premier Empire ; il existait donc à cette époque et en grand nombre à Vienne, Leipzick, Dresde, Berlin, Munich, etc., d'excellents pianos, dociles interprètes obéissant à des virtuoses de génie, à des pianistes compositeurs de premier ordre.

Hummel qui, dans notre intime conviction, est, après Clementi, le chef le plus illustre de l'école moderne du piano, a mis en œuvre dans les nombreuses et importantes compositions spéciales à cet instrument toutes les ressources de sonorités, tous les progrès de mécanisme réalisés par la facture dans la première moitié du XIXe siècle. Les pianistes de ma génération, et plus particulièrement les maîtres qui nous ont précédé, Moschelès, Mendelssohn, H. Herz, Kalkbrenner, ont, suivant l'exemple donné par Hummel, développé l'étendue, modifié la contexture des traits, donné à la phrase mélodique un contour plus vocal, plus chantant. L'harmonie a pris plus

de corps. J'ai entendu Hummel à ses concerts de la rue du Mail, et chez mon maître Zimmerman, et il m'est resté un souvenir ineffaçable de la belle sonorité que ce grand virtuose savait tirer du piano sans jamais faire appel à la violence; aussi ne pouvait-on redouter avec lui dans les passages de puissance, le bris d'un marteau ou les cordes cassées sous l'action d'une force mal réglée, ou d'attaques trop brusques.

La pression des doigts, l'enfoncement complet des touches, un jeu lié et bien harmonisé dans les traits, une certaine pesanteur donnée à la main dans les accords soutenus, une vive et ferme articulation des doigts sans recourir jamais à la dureté, enfin l'emploi raisonné mais fort discret des pédales, étaient les causes dominantes de la parfaite exécution, le secret de la belle sonorité de Hummel. L'idée mélodique, la phrase chantante de Hummel est noble et distinguée, les artistes modernes l'accusent d'être démodée et de tourner au poncif; cette critique me semble un peu forcée; n'en est-il pas de même pour quelques grands littérateurs, Racine, Chateaubriand, Lamartine, etc., qu'on traite de *rococos?*

Hummel a inventé nombre de traits nouveaux, et sa méthode est un arsenal de formules brillantes, bien sous la main, qui font vibrer dans d'excellentes conditions toute l'échelle sonore du piano, moins les quelques notes additionnelles ajoutées aux pianos à queue, grand

format. En étudiant attentivement l'œuvre instrumentale de Hummel, en analysant avec soin le style et les procédés de ce maître, l'un des chefs les plus illustres de l'école moderne, il est facile de reconnaître l'influence décisive que les progrès de la facture et les perfectionnements apportés au mécanisme ont exercé sur la manière d'écrire et de traiter la sonorité naturelle et caractéristique du piano. Tout un mode d'orchestration et de disposition harmonieuse semble adopté par ce maître dans la généralité de ses compositions. Les basses graves et profondes attaquées par la main gauche sont bien en dehors et sonnent fortement sous des dessins harmonieux qui accompagnent d'une façon liée et soutenue soit des phrases expressives aux accents caractéristiques, soit des pensées mélodiques aux contours élégants, gracieux, sobrement ornées, soit enfin des traits brillants d'un tissu harmonique très serré, et parcourant toute l'étendue du piano. Il y a dans ce mode de procéder, qui se présente sous des formes variant à l'infini, une modification importante dans l'art d'écrire et de faire valoir les qualités sonores de l'instrument, un progrès immense qui n'aurait pu s'affirmer si la facture n'avait eu constamment pour objectif de perfectionner la voix chantante du piano, d'en accroître le volume et l'étendue, enfin de donner au clavier la sensibilité et la souplesse.

Au nombre des ardents propagateurs du clavier, orgues et pianos, il faut citer l'abbé Vogler (George-Joseph), compositeur et théoricien très renommé de la fin du XVIIIe siècle, né à Wurzbourg en 1749. Vogler fut le disciple des pères Martini et Vallotti; mais son humeur voyageuse et le manque de persévérance dans les études sérieuses que ces maîtres habiles imposaient à leurs élèves, ne lui permirent pas de posséder bien à fond les doctrines musicales de ces savants contrepointistes. Pourtant, par son constant amour des recherches, par son ardent désir de savoir et l'expérience considérable que la pratique assidue de son art lui firent acquérir, l'abbé Vogler conquit une réputation qui se soutint et grandit malgré les chutes nombreuses de ses opéras. Vogler fut maître de chapelle de plusieurs princes souverains; il était très habile organiste, et a donné de nombreux concerts d'orgue à Londres, Paris, Stockholm, et dans toutes les villes importantes d'Allemagne: Coblence, Francfort, Hambourg, Vienne, etc. Passionné pour l'enseignement de l'harmonie et de la composition, l'abbé Vogler ouvrit des écoles de théorie transcendante dans toutes les villes où les agitations de sa vie enfiévrée, un peu fantasque, le laissaient séjourner quelques années. Le grand titre de gloire de l'abbé Vogler est d'avoir dirigé les études, des deux grands maîtres dramatiques

allemands, C.-M. Weber et Meyerbeer. Vogler est mort le 6 mars 1814.

Par droit de filiation artistique et de mutuelle affection, il nous semble convenable de citer à côté du nom immortel de Beethoven celui de son disciple respectueux et dévoué jusqu'à l'abnégation la plus absolue, F. Ries, qui sut conserver à son illustre maître la plus tendre amitié, faisant large part aux brusqueries souvent injustes qu'il avait à subir de cet homme de génie, aux prises avec les douleurs morales et les souffrances physiques ; cette affreuse surdité qui le rendait défiant, mysanthrope. Tout à sa profonde admiration pour le maître qui l'honorait d'une estime particulière, Ferdinand Ries sut presque toujours se résigner à l'humeur fantasque, aux soupçons injustes qui hantaient l'esprit inquiet, l'âme tourmentée de Beethoven. Et pourtant la biographie universelle des musiciens reproche, non sans raison, à F. Ries de s'être malheureusement départi de sa réserve respectueuse envers son maître, son ami, son protecteur, dans les notes biographiques publiées en collaboration avec M. Wogeler, ouvrage intéressant publié à Coblence en 1838, puis traduit en français par M. A.-F. Legentil en 1862.

Dans cette étude faite sur le vif et bien évidemment d'après les faits personnels bien connus des narrateurs, F. Ries oublie trop le conseiller affectueux de sa jeunesse, le professeur

dévoué, pour relater les bizarreries regrettables de l'homme de génie. Dans cette œuvre littéraire et anecdotique, Ries a fait acte d'indépendance, de cœur, et s'est malheureusement montré disciple irrespectueux, ingrat.

Ferdinand Ries, né à Bonn, 1784, fut un des pianistes les plus renommés du XIXe siècle. Comme la plupart des artistes prédestinés à la célébrité, il manifesta dès sa plus tendre enfance les dispositions musicales les plus heureuses, et son père, musicien distingué, directeur de la musique de l'électeur de Cologne, cultiva sa précoce organisation en lui faisant étudier dès l'âge de cinq ans la lecture musicale, le violoncelle et le piano. Nous ne raconterons pas dans tous leurs détails les différentes vicissitudes et toutes les péripéties de cette éducation technique à une époque si agitée par les événements politiques et les guerres incessantes de l'Empire. Mais nous devons constater comme un fait très intéressant pour l'histoire spéciale du piano, que Ferdinand Ries fut l'élève très affectionné, le pensionnaire, le disciple favori, le confident intime des agitations morales du grand Beethoven qui, sur la recommandation de Ries père dont il était un des amis de jeunesse, avait accueilli son fils avec une cordialité toute particulière. C'est dans la fréquentation journalière de ce maître sublime qui voulut être son professeur de piano, que Ferdinand Ries acquit dans ses

compositions spéciales cette noblesse de style et ce sentiment expressif et idéal qui étaient le caractère distinctif des œuvres de son illustre maître. Ries avait, sur l'avis de Beethoven, pris des leçons de composition d'Albrechtsberger.

Mais, avant de suivre les leçons de ce savant harmoniste et de travailler le piano sous la direction de Beethoven, Ries avait reçu quelques conseils d'un auteur dramatique qui eut son heure de célébrité, Winter; puis, suivant en cela les exemples donnés par plusieurs musiciens privés des conseils expérimentaux de maîtres habiles, le jeune compositeur avait étudié et analysé les procédés et le style de Haydn et de Mozart, en mettant en partition leurs trios, leurs quatuors, ou en réduisant au piano leurs œuvres symphoniques. Travailleur opiniâtre, esprit réfléchi, ambitieux de succès par amour de l'art et désir d'indépendance, Ries devint en quelques années assez sûr de lui, assez possesseur des secrets de son art comme compositeur et virtuose pour se produire en public, dans les soirées et les concerts sous le patronnage, sous les auspices de son génial maître Beethoven, qu'il aimait alors en disciple soumis et respectueux. Mais bientôt la période des voyages et des pérégrinations lointaines commencèrent pour le pianiste compositeur, amoureux de gloire, ambitieux de succès.

Ries, donna de nombreux concerts en Allema-

gne, en Russie, en Danemark, en Suède, séjourna plusieurs années à Paris ; puis, après une nombreuse série de concerts dans tous les grands centres artistiques de l'Europe, il vint en 1813 à Londres, où l'accueil le plus chaleureux fut fait au compositeur et au virtuose. Les succès d'enthousiasme obtenus dans les sociétés aristocratiques et aux concerts des sociétés philarmoniques décidèrent Ries à se fixer en Angleterre, où, pendant plus de onze ans, il jouit d'une vogue immense comme professeur très à la mode et virtuose acclamé. Cette sympathie universelle, justifiée par le talent distingué de l'artiste, par son caractère très honorable, enfin par le mérite du compositeur, s'accrut encore à la suite du mariage de F. Ries avec une jeune dame anglaise d'une grande beauté, d'une exquise distinction, et appartenant au meilleur monde. J'ai eu l'honneur d'être présenté à Mme Ries, lorsque, beaucoup plus tard, et après la mort de son mari, elle est venue habiter Paris ; j'ai gardé souvenir de sa bienveillante affabilité et de sa grâce charmante. En 1824, après onze années de succès soutenus par un travail incessant et une activité prodigieuse, Ries songea à retourner en Allemagne, près de sa ville natale, Bonn, pour y jouir d'une brillante fortune conquise par un labeur opiniâtre et un esprit d'ordre et d'économie qui ne se rencontrent pas toujours également unis au

talent. Pendant plusieurs années, ce vaillant et digne artiste consacra les loisirs qu'il s'était procurés à la composition d'œuvres dramatiques, symphoniques et religieuses, et aussi à la direction de l'orchestre et de l'académie de chant d'Aix-la-Chapelle, puis de la société de Sainte-Cécile à Francfort, de 1824 à 1838.

Ries vécut ainsi de cette existence intelligente, active et tout artistique, affirmant par ses œuvres originales et de haute valeur, son sentiment élevé du grand art et ses aspirations vers un idéal, dont les germes premiers étaient bien certainement dus aux exemples et aux conseils de son génial maître Beethoven.

Ries est mort à Francfort en janvier 1838, à cinquante et un an. Son œuvre de compositeur est très considérable et comprend tous les genres de musique instrumentale : pièces de concert, musique de chambre, œuvres dramatiques, symphoniques, ouvertures, concertos, sonates, trios quatuors, quintetti, sextuors, ottetto, oratorios, et aussi un grand nombre de rondos, fantaisies, thèmes variés. Dix sonates pour piano solo, une sonate à quatre mains, des sonates concertantes pour piano et cor, piano et violoncelle, piano et harpe ; vingt duos pour piano et violon, des trios et des quatuors pour instruments à cordes et aussi concertants avec le piano ; neuf concertos pour piano et orchestre. Plusieurs sont devenus classiques et peuvent soutenir la

comparaison avec ceux de Hummel et de Moschelès, les 3e, 4e et 8e particulièrement. F. Ries a composé six symphonies a grand orchestre et six ouvertures caractéristiques aussi à grand orchestre.

L'opéra en trois actes, *la Fiancée du brigand,* représenté avec succès en Allemagne vers 1830, montre sous un jour nouveau le talent de compositeur de Ries, mais pourtant les qualités du symphoniste primaient celles de l'auteur dramatique. *Liska,* opéra-féerie, fut représenté avec succès à Londres, l'oratorio *l'Adoration des Rois,* fut exécuté en 1837 au festival d'Aix-la-Chapelle. Cette œuvre fut très appréciée et jugée digne de la réputation de l'artiste par son grand style et la noblesse des inspirations. Nous avons insisté sur la haute valeur de compositeur de Ries, dont la réputation eût été beaucoup plus grande si, pour lui comme pour Hummel, l'immense rayonnement du colossal génie de Beethoven et la puissante originalité de Weber, n'eussent absorbé les individualités de second ordre qui gravitaient dans l'orbite de ces astres de première grandeur et d'une toute-puissance incomparable. Il nous reste pourtant à dire que Ries est un des maîtres les plus distingués de son époque, et qu'au point de vue tout spécial du piano, il a beaucoup trouvé, beaucoup innové.

Sans être un virtuose extraordinaire, un exécu-

tant d'une bravoure transcendante, exceptionnelle, Ries était un pianiste de style et d'une correction irréprochable. Mais ce qu'il faut louer tout spécialement dans les œuvres écrites par ce maître pour le piano, c'est la grande ingéniosité des traits nouveaux, brillants et sonores qu'il a su trouver à côté des compositeurs illustres ses contemporains. La contexture des figures harmoniques employées par Ries offre des types variés, des formes caractéristiques qui sont bien à lui et nullement pastichées. Les critiques et les jaloux de la grande réputation de Ries lui ont souvent fait le reproche, à notre avis immérité, d'avoir souvent imité le style de son illustre maître Beethoven. La mémoire du disciple toute meublée des inspirations de son modèle, a pu quelquefois, mais très rarement, lui remémorer des idées musicales familières à sa pensée; mais jamais, je l'affirme preuves en mains, Ries n'a fait intentionnellement des pastiches. En admettant comme exact le reproche d'avoir procédé dans ses premières œuvres instrumentales et symphoniques du style de son maître dont il était le plus fervent admirateur, faut-il en conclure que Ries n'ait pas eu dans la maturité de son talent, les qualités individuelles et originales qui caractérisent les compositeurs de haute valeur et de puissance créatrice?

Pixis, Jean-Pierre, que j'ai eu l'honneur de

connaître pendant les années qu'il a passées à Paris, lorsqu'il a renoncé à la vie militante de virtuose pour se vouer au professorat du piano et aussi à l'éducation musicale de sa fille adoptive, Francilla Pixis, de son nom de famille Güringer, a eu, comme virtuose et compositeur de musique instrumentale et dramatique, une réputation très justifiée par le mérite incontestable de ses œuvres concertantes pour piano et orchestre, concertos, rondos, fantaisies, variations, pièces à quatre mains, ou à deux mains, La nomenclature des compositions de Pixis, comprend près de deux cents numéros d'œuvre de styles, et de genres très divers, mais affirmant un musicien d'imagination et de savoir. A côté de grand nombre d'œuvres légères ou brillantes, fantaisies, arrangements, variations, on peut citer avec éloge une symphonie à grand orchestre, plusieurs trios, quatuors et quintetti pour instruments à cordes, des sonates concertantes pour piano et violon, piano et violoncelle, piano et flûte. Pixis a fait représenter à Paris et à Berlin deux opéras qui ont obtenu un succès d'estime, mais non de popularité.

Pixis était né à Manheim en 1788. Il avait successivement habité Munich, Vienne, Paris, Londres, et voyagé en Allemagne et en Italie pour y produire sa fille comme cantatrice dramatique. Après avoir dignement et courageusement rempli sa mission d'artiste et ses devoirs de père, il a

comme mon excellent ami J. Roschain, cherché le repos, la vie douce et calme dans une délicieuse retraite à Baden-Baden, où s'est achevée sa laborieuse existence, entourée de l'estime et de la considération de ses nombreux amis.

Weber, occupe une place à part dans l'histoire de l'art comme créateur du drame légendaire et fantastique dont Richard Wagner a prétendu faire l'expression lyrique de la race allemande. La musique instrumentale de Weber est essentiellement passionnée, dramatique, pittoresque dans ses effets, et demande une interprétation colorée, chaleureuse et une grande virtuosité ; je parle de la musique de piano popularisée en France par le chef-d'œuvre de genre, l'*Invitation à la valse,* par le rondo en mi bémol, par les deux polonaises, le concert Stuck, etc., etc.

Weber, l'illustre maître dramatique qui a doté l'art dramatique, symphonique et notre musique de chambre de pages si admirables d'inspiration , d'invention, possédait une très brillante exécution et a donné de très nombreux concerts où il faisait acte de virtuose comme Mozart et Beethoven. Son grand talent de pianiste s'est donc maintes fois affirmé dans ses admirables sonates et dans ses concertos devenus classiques, dans la musique concertante duos et trios. Ses mains, exceptionnellement grandes, lui permettaient facilement l'emploi d'accords de dixième ; sa nature nerveuse,

énergique, enthousiaste, s'abandonnait avec bonheur aux élans d'inspiration expressive, d'expansion chaleureuse qui abondent dans ses compositions instrumentales où l'on retrouve dans le pianiste virtuose, l'accentuation dramatique et passionnée du compositeur lyrique. La sonorité des pianos allemands sous les doigts de Weber avait beaucoup d'ampleur, un charme expressif profond, un brio très accusé dans les traits harmonieux.

Moschelès, compositeur moins génial que Hummel, est pourtant, comme lui, un des maîtres les plus illustres de l'école moderne. Ainsi que son illustre contemporain, il a doté la littérature spéciale du piano d'ouvrages du plus grand mérite. Ses trois importants recueils d'études, ses caprices, ses concertos, ses sonates, ses duos à quatre mains, etc., etc., sont des modèles de style et de goût, des œuvres classiques de premier ordre, dont plusieurs maîtres se sont largement inspirés. J'ai connu Moschelès pendant ses voyages et séjours à Paris, et j'ai pu apprécier sa grande valeur artistique comme aussi sa bienveillante bonté envers les jeunes artistes qui faisaient appel à son expérience, à son indiscutable savoir. J'ai eu occasion de faire étudier pour les concours du Conservatoire son concerto en sol mineur, et je puis affirmer que l'auteur se déclarait satisfait de l'interprétation aux endroits où l'infaillible M. Weber (le

critique) trouverait certainement fort à redire.

Moschelès a été un très habile virtuose, et a obtenu dans d'innombrables concerts de très grands succès. Son exécution colorée, brillante, très à effet, offrait aux pianistes (du temps), nous parlons de soixante-cinq ans, des formes nouvelles, des traits inconnus, une entente mieux raisonnée de la sonorité, des harmonies plus chaudes plus colorées que celles jusque-là usitées, et pourtant, nous ne craignons pas de l'affirmer, Moschelès n'avait pas l'autorité, la maestria de Hummel, et n'était pas virtuose au même titre que lui. Moschelès étonnait, intéressait, charmait même, mais ne s'imposait pas. La sonorité obtenue par ce maître avait de la fermeté, de l'ampleur, mais surtout des qualités brillantes.

Sa manière de faire chanter le piano était simple, naturelle, sans aucune affectation. L'ornementation des phrases mélodiques est, chez Moschelès, sobre, discrète, moins agrémentée que dans les œuvres de piano de Hummel.

CHAPITRE VIII.

Facteurs et virtuoses.

Pour en revenir aux progrès de la facture, bien avant cette époque, Séb. Érard et son digne frère, dont les noms ne peuvent être séparés lorsqu'il est question des progrès réalisés par la facture française, avaient imaginé un perfectionnement qui devait exercer la plus grande influence sur l'avenir du piano et rendre plus expressif, plus chantant cet instrument déjà très perfectionné. Ce fut l'invention du double échappement. Cette merveilleuse application de l'art mécanique au piano permettait enfin à l'exécutant de transmettre aux marteaux par la sensibilité donnée à la touche, l'accent, l'expression personnelle comme pour le violoniste l'action de l'archet à la corde.

L'invention du double échappement fut d'abord appliquée aux pianos à queue, puis, plus tard, au mécanisme des pianos carrés. Cette découverte fut généralement adoptée par tous les facteurs, mais ceux qui se refusèrent à

employer le système du double échappement cherchèrent des moyens équivalents participant de l'échappement simple et du pilote fixe, accusant une marche très régulière, très précise du marteau, produisant des sons nets, vigoureux, brillants, expressifs, d'une homogénéité parfaite.

Par l'invention mécanique désignée sous le nom de double échappement. Séb. Érard avait obtenu ce résultat vraiment extraordinaire dans la marche des marteaux attaquant les cordes, de les arrêter au milieu du parcours de retraite, et de permettre à l'exécutant de faire sonner la corde à nouveau plus rapidement, la distance entre le marteau et les cordes étant moindre. Le mécanisme du double échappement est une merveille de précision et a révolutionné la facture du piano comme l'invention du double mouvement a tout à fait modifié la facture des harpes au temps où cet instrument était en si grande faveur, sous le Directoire et le premier Empire. Ce double mouvement dans la marche des pédales donnait aux harpistes la possibilité de modifier trois fois l'intonation de la même corde, et, sans ajouter à la difficulté du mécanisme, augmentait le nombre des tonalités et des modulations rendues plus faciles. Ces belles et curieuses inventions furent bien, dès le principe, admirées en tant qu'offrant aux virtuoses des effets nouveaux, des répercussions plus rapides,

donnant aux touches une exquise sensibilité sous les plus légères pressions des doigts. Mais les critiques non convaincus de la valeur réelle du nouveau procédé déclarèrent que ce mode d'échappement, en raison de son excessive délicatesse, ne pourrait résister à un travail soutenu, à des attaques énergiques et violentes. Le temps et l'expérience ayant prouvé le contraire, le triomphe du mécanisme Érard s'est affirmé, et la découverte s'est généralisée sous des formes variées, visant toutes le même but. Séb. Érard a porté aussi ses ardentes recherches de perfectionnement sur la facture des orgues, et l'une de ses inventions artistiques les plus extraordinaires a été le jeu d'expression à la main, créé pour l'orgue de la chapelle de Charles X.

Cet instrument modèle a été en partie brisé lors de la révolution de 1830.

Pendant cinquante ans, la maison Érard a lutté avec le plus grand succès contre l'envahissement de la facture allemande et anglaise. Et pourtant il est juste de reconnaître aux pianos de Londres et de Vienne de très grandes qualités. Les pianos anglais se distinguent particulièrement par leur belle sonorité ; les pianos viennois par la légèreté du clavier et la nature distinguée du son, harmonieux et chantant. Il est généralement reconnu que les sciences et les arts progressent sensiblement dans l'état d'acal-

mie qui suit les grandes agitations sociales. Il est donc tout naturel d'admettre que la musique et les industries artistiques qui s'y rattachent, participent à ces évolutions. Alors que tous les arts mécaniques se perfectionnaient, le mécanisme du piano, la sensibilité des touches, la facilité du clavier, la répétition des notes, la qualité du son, tout devait marcher avec les progrès des pianistes, compositeurs et virtuoses ; tout tendait à s'élever avec le style des musiciens de génie qui ont illustré le XIXe siècle.

C'est à l'Exposition de 1823 que S. Érard soumit à l'appréciation du jury ses premiers pianos à barrages métalliques au-dessus du plan des cordes. Modification importante donnant une plus grande solidité à la caisse sonore, permettant d'employer des cordes d'un diamètre plus fort produisant une qualité de son plus ronde, plus puissante. La grande perfection des pianos Érard fabriqués à Paris et à Londres avait, du reste, placé depuis longues années cette facture modèle au premier rang. Les médailles et rappels de médailles, et les récompenses honorifiques accordées aux différentes expositions nationales et internationales aux très honorables chefs de cette grande facture artistique, les décidèrent à se retirer du concours, afin de laisser à d'autres facteurs la possibilité d'obtenir les premières récompenses attribuées jusque-là par le fait d'une réelle supériorité à la maison

Érard. Ce noble exemple de désintéressement et de confraternité industrielle a été plus tard imité par les maisons Pleyel et H. Herz qui, après avoir obtenu les médailles d'or, les médailles d'honneur et les décorations de la légion d'honneur, ont cessé de concourir pour accepter la délicate et honorable mission de juger le mérite et les qualités de facture de leurs émules.

Il me souvient d'avoir eu l'honneur, en 1848, d'être choisi comme juré-adjoint, membre consulté, essayant successivement tous les pianos. MM. Pleyel et Érard Pierre, le neveu et le continuateur des maisons fondées par ses deux oncles à Paris et à Londres, discutaient loyalement et avec une exquise courtoisie sur les mérites des différents facteurs. Je citerai à cette occasion le nom d'un modeste facteur, ouvrier très ingénieux, Wolffel, exposant des instruments d'un fini d'exécution merveilleux et auteur d'un système de chevilles d'une précision remarquable, mais d'un prix de revient trop élevé pour la fabrication courante.

La longueur des cordes du piano et leur diamètre ayant très sensiblement modifié et augmenté la durée des vibrations, le volume du son et sa tenue, compositeurs et virtuoses ont cessé de traduire les phrases chantantes et expressives en les agrémentant d'ornements, de grupetti et de trilles encore très usités dans la musique de Cramer, Dusseck et Field. On a

cherché l'expression dans la qualité du son, dans les timbres, dans la diversité des accents, et tout spécialement dans l'art de conduire la phrase, de la moduler comme le ferait un chanteur habile procédant d'une bonne méthode, ayant un style raisonné, et ne s'en remettant pas au sentiment personnel ou à l'effet à produire pour interpréter suivant leur caractère les œuvres vocales qui lui sont confiées. Mais, c'est là un art nouveau qui ne date réellement que du XIX[e] siècle, et que Hummel, Moschelès, Chopin, Thalberg, Listz, et les maîtres formés à leur école ont continué en le perfectionnant.

La première illustration et le fondateur de la grande maison Pleyel fut Ignace Pleyel, né à Ruppersthal, petit village près de Vienne en 1747. Telle est l'origine de ce nom devenu célèbre. Ignace Pleyel, le père de Camille Pleyel, fut compositeur très en vogue, il a écrit de nombreux quatuors pour instruments à cordes, des sonates et fantaisies pour piano ; il a aussi laissé un grand nombre de symphonies et de messes.

Je ne retracerai pas la vie laborieuse, mouvementée, épisodique de Pleyel père, qui eut l'insigne honneur d'être l'élève affectionné de Joseph Haydn et son pensionnaire pendant cinq ans. Mais, avant de devenir le disciple favori et le commensal du grand maître de l'art symphonique, Ignace Pleyel avait reçu pendant plu-

sieurs années les leçons d'un maître aujourd'hui oublié, qui a pourtant, pendant une période de vingt ans, obtenu de grands succès, Wanhal, compositeur de nombreux quatuors, symphonies, messes, motets, et de plusieurs opéras représentés en Italie pendant un séjour qu'y fit ce maître. Ignace Pleyel eut un mécène dévoué dont il fut pensionné pendant sa jeunesse et son adolescence, le comte Erdœdy, noble Hongrois qui le prit en grande affection et le patronna, sa vie durant, avec la plus exquise délicatesse. Ignace Pleyel fut pendant plusieurs années le maître de chapelle et le compositeur attitré de son protecteur; mais, poussé par son ardent désir de mieux connaître les maîtres italiens, il visita Rome, Naples, Venise, et se lia d'amitié avec les compositeurs célèbres de l'époque, Cimarosa, Paisiello, Guglielmi. Il connut Pugnani, Nardini, Marchesi.

Pleyel composa pour le grand théâtre de Naples une *Iphigénie* qui fut très applaudie. Présenté au roi de Naples, il en reçut l'accueil le plus sympathique. Revenu en Allemagne, il ne tarda pas à repartir pour Rome, puis il se rendit à Londres à la demande d'une société musicale célèbre, *Professional Concert,* qui avait précédemment fait entendre aux mélomanes anglais des symphonies spécialement écrites par Joseph Haydn. Le succès avait été immense et porté jusqu'à l'enthousiasme ; les trois sym-

*

phonies de Pleyel furent accueillies avec grande faveur par le public dilettante, qui se plaisait à retrouver dans le vaillant disciple les brillantes et charmantes qualités du maître. En 1789, Pleyel accepta la place de directeur de musique et de maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg. La période révolutionnaire et les mois néfastes de la Terreur menacèrent sérieusement l'existence de Pleyel : traité d'aristocrate et d'espion, il dut, pour faire acte de civisme, composer sous la garde de gendarmes, une hymne patriotique. Enfin, las de ses pérégrinations à l'étranger et voulant échapper aux dénonciations des terroristes, Pleyel vint s'établir à Paris et y fonda une maison de commerce de musique pour bénéficier du succès de ses œuvres ; et aussi pour populariser à Paris les compositions de son illustre maître Joseph Haydn, dont il fit graver un grand nombre de symphonies et la collection de trios, quatuors.

On retrouve dans l'œuvre considérable d'Ignace Pleyel le charme et l'esprit de ses premiers maîtres ; quant à sa maison, elle fut en pleine prospérité dès les premières années du siècle. Lorsque mourut le brillant élève de Wanhal et de Haydn, le 14 novembre 1831, son fils, Camille Pleyel, dirigeait déjà depuis de longues années l'établissement fondé par son père; mais la grande extension donnée à la fabrication des

pianos lui fit renoncer, vers 1832, aux éditions musicales. Si ma mémoire est fidèle, c'est, je crois, mon ancien camarade de classe d'harmonie, Camille Prilipp, qui a en partie acquis cette succession.

La maison Pleyel, comme la maison Érard, était depuis longues années un centre artistique où les pianistes célèbres, les compositeurs et les virtuoses en renom trouvaient un accueil empressé, sympathique. Le chef de maison, vrai *gentleman*, joignait à la tenue anglaise l'exquise politesse française. Les célèbres séances de quatuors fondées par Baillot se tenaient dans les salons Pleyel, alors boulevard Montmartre, au coin de la rue Drouot. Déjà rayonnait aussi la poétique étoile de Chopin, ce grand charmeur, musicien de génie, aussi grand dans son petit cadre que Musset et Victor Hugo, que Raphael et Michel-Ange

Le dictionnaire encyclopédique de Larousse nous a paru bien sévère pour F. Kalkbrenner, qu'il qualifie de « compositeur très secondaire, travaillant pour dames comme certains faiseurs de chaussures. Virtuose maniéré, au style prétentieux, au toucher cotonneux. » Cette note biographique se termine par un méchant mot de Koreff, qui, parlant de Kalkbrenner, le compare à un bonbon tombé dans la boue. Comparaison pour comparaison, je préfère le mot spirituel et de bon goût de Valentin Alkan, au

sujet du célèbre prélude de Bach, arrangé avec tant de bonheur et de succès pour piano, violon et harmonium par Ch. Gounod : « C'est un bonbon de Boissier, présenté sur un carton dessiné par Albert Dürer. »

Dans une étude sur les pianistes célèbres, je crois avoir apprécié dans un sentiment juste et avec les réserves nécessaires le talent *correct* mais froid de Kalkbrenner, dont l'exécution irréprochable, d'une égalité parfaite, affirmait les qualités toutes spéciales d'un mécanisme merveilleux. Le style de compositeur du célèbre maître était doctoral, disons le mot, d'un sentimentalisme prétentieux, mais la phrase avait de la noblesse et de la distinction. Les conseils judicieux de Kalkbrenner pour le perfectionnement du clavier, pour la marche plus rapide du marteau à la corde, pour la sonorité bien homogène du piano dans toute l'étendue de l'échelle, ont certainement incité, encouragé Pleyel dans ces incessants travaux pour arriver à une perfection relative. Kalkbrenner et Pleyel avaient tous les deux les allures distinguées du *gentleman ;* mais le premier, gourmé, d'une dignité étudiée, semblait vouloir commander l'attention, la déférence ; le second, par son extérieur, par sa physionomie bienveillante et son doux regard, exerçait une réelle attraction.

Ce serait nier la toute-puissance du génie qu'attribuer une prépondérance absolue à l'ini-

tiative du grand facteur; mais il faut constater, ainsi que nous l'avons fait plusieurs fois au cours de ce chapitre, que la double action unie et spontanée de virtuoses habiles, de facteurs expérimentés, a exercé une influence considérable sur les progrès accomplis, sur les perfectionnements réalisés dans les différents modes de facture. Les noms de Clementi, Dussek, Cramer, Kalkbrenner, Herz, Wolff, se trouvent unis de la façon la plus étroite aux succès immenses de la facture du piano ; dans un autre ordre d'action, les noms d'Allard, Tulou, Brod, Wog, Meifred, etc., se trouvent associés au moins par l'influence, les conseils, la pratique usuelle, à ceux des luthiers Williaume, Alary, etc. C'est là ce que je tenais à bien constater, avant de parler de la très importante association de Kalkbrenner et C. Pleyel pour la fabrication des pianos.

A cette association est dû l'immense succès de la fabrication artistique des pianos Pleyel, aujourd'hui la facture émule de la maison Érard. Kalkbrenner et C. Pleyel avaient longtemps habité Londres et étudié sur place l'admirable fabrication des pianos Broadwood, Clementi, Collard, etc., qui comptent actuellement un siècle d'existence et trois générations de facteurs. Je me souviens avoir entendu, tout enfant, en 1824, chez mon cher protecteur et ami G. Onslow, un très excellent piano à queue

de la fabrique Broadwood. C. Pleyel s'étudiait déjà à donner à la facture qu'il dirigeait les qualités spéciales de sonorité, de mécanisme, de solidité, de transmission délicate, sensible, immédiate des marteaux à la corde, telle que la comprenait le célèbre facteur anglais.

Ce mode d'échappement simple, ce mécanisme adopté en principe a été amélioré, perfectionné sous l'impulsion constante de Pleyel, artiste d'un goût exquis, secondé et continué par son vaillant successeur, M. Aug. Wolff, musicien de grand mérite, que ses études sur l'acoustique et sur les procédés mécaniques applicables à la facture des pianos ont mis à même d'obtenir les effets de précision, de délicatesse et de rapidité dans l'attaque que n'avaient pas les premiers modèles fabriqués. Kalkbrenner, voulant en toutes choses imiter son maître Clementi, dont il avait pu apprécier à Londres la belle facture, s'associa donc avec ardeur à la transformation de la maison Pleyel en grande manufacture de pianos. Il apportait à cette association son expérience de virtuose, son immense renom de professeur, de chef d'école, ses nombreuses relations musicales et une mise de fonds considérable.

Les procédés mécaniques, le mode d'échappement des marteaux, la qualité de son, la voix chantante des pianos différaient sensiblement de la facture Érard. Les instruments fabri-

qués sous la direction de C. Pleyel eurent dès le principe une individualité accusée, et plusieurs pianistes célèbres procédant de l'école de Kalkbrenner, sans cesser d'admirer les qualités brillantes et si distinguées des pianos de la maison Érard, devinrent les zélés partisans du nouveau facteur. Leur prédilection se basait sur plusieurs causes, dont plusieurs ont subsisté, parce qu'elles tiennent au système même de la fabrication première, qui, tout en s'étant modifiée et perfectionnée par de précieuses et nombreuses inventions, a toujours conservé la marque très caractéristique de son origine *anglo-française*. Les fortes études d'acoustique et de mécanique faites par C. Pleyel et son très habile continuateur A. Wolff ont non seulement agrandi l'étendue sonore, modifié le timbre, perfectionné la souplesse, l'élasticité et la légèreté du clavier, mais aussi spécialisé la provenance. C'est ainsi que la marque de la maison, par des qualités inhérentes au mode de fabrication, est devenue en soixante ans une des premières du monde.

Les claviers des pianos Pleyel, tout en répondant très docilement à la plus légère pression des doigts, offrent pourtant un peu plus de résistance que ceux d'Érard ; ce qui a permis de dire aux artistes zélateurs du système, que le son des pianos Pleyel devenait, sous l'action intelligente des virtuoses une pâte sonore mal-

léable, exprimant plus parfaitement l'individualité de l'artiste.

Cramer, pendant son séjour à Paris, patronnait de la grande autorité de son nom la maison de son ami C. Pleyel. Kalkbrenner et les nombreux disciples de son école. Stamaty, Mathias, Gottschalk, Mmes Martin, Szarvady, etc., ont maintes fois manifesté leur préférence pour les pianos Pleyel; Chopin, l'ami très intime, très aimé du célèbre facteur, affirmait que ses œuvres s'harmonisaient d'une façon plus complète, plus vraie avec la sonorité discrète, un peu voilée que donnait sous ses doigts les claviers de Pleyel et leurs pédales aux timbres si doux, si vaporeux. Actuellement l'école moderne des virtuoses est moins exclusive, moins partiale; elle n'a pas de parti pris absolu, et nous avons eu la satisfaction d'entendre et d'applaudir dans les salles de concert Érard et Pleyel, Rubinstein, Ritter, Saint-Saëns, Delaborde, etc., MM^mes Montigny, Essipoff, Massart. Ces vaillants artistes savent parfaitement faire valoir les qualités distinctives qui caractérisent les grandes factures françaises, émules dans le bien, si désireuses de la perfection, portant si haut et si ferme le drapeau national et tenant à honneur de rester les premières dans les luttes courtoises des Expositions universelles.

Depuis la mort de Camille Pleyel, décédé le 4 mai 1855, M. A. Wolff a pris seul la direction

de la manufacture. M. Wolff avait été déjà, du vivant de Pleyel, initié au mode de fabrication adopté pour conserver aux pianos Pleyel leur individualité. Entouré d'amis dévoués, soutenu par d'ardentes sympathies, secondé par de vaillants collaborateurs, M. A. Wolff a su, tout en maintenant les traditions de la maison, introduire de nombreux et importants perfectionnements : créant de nouveaux types, de nouveaux modèles, pianos de concerts ou de salons. La résonnance des harmoniques sonnant à la suite du son principal, a été pour lui un sujet d'études qu'il a su victorieusement résoudre à l'avantage de ses pianos. Les liens de parenté qui unissent le chef respecté de l'école dramatique française, notre illustre directeur A. Thomas, avec son neveu par alliance, A. Wolff, ont apporté à la maison Pleyel l'appui d'une sympathie légitime qui date déjà depuis longues années, car, au temps de ma jeunesse, alors que A. Thomas faisait partie de la classe de Zimmermann, en 1828, Kalkbrenner, l'ami et l'associé de C. Pleyel, donnait des conseils suivis à notre futur directeur. Dès cette époque s'est affirmée l'affection, je pourrais dire la prédilection de A. Thomas pour les chefs de cette grande maison, et aussi pour les artistes que de sérieuses convictions rattachent à la prospérité de cette fabrication.

Nous ne pouvons passer sous silence les

vaillants coopérateurs de la maison Pleyel; M. O'Kelly, compositeur élégant, très bon pianiste, veillant avec un soin attentif et minutieux à ce que tous les instruments passantdes ateliers dans les magasins de vente, offrent aux acheteurs formant l'immense clientèle de la maison toutes les garanties désirables de solidité, de sonorité, et toutes les perfections de mécanisme réalisées par cette facture, l'une des gloires de l'industrie artistique nationale. Il faut encore nommer M. Lantelme, dont les rapports avec les correspondants et les artistes sont toujours si courtois.

Parmi les célébrités musicales dont l'influence active ou simplement platonique, mais efficace, a puissamment aidé au succès toujours grandissant de cette manufacture, nommons, à côté de Kalkbrenner, Cramer, Chopin, C. Stamaty, G. Mathias, Fissot, Ritter, Schuloff, etc., dont la célébrité de virtuoses, l'autorité acquise de compositeurs et de maîtres, ont ajouté une auréole glorieuse aux garanties sérieuses qu'offraient cette fabrication artistique. Un nom justement renommé depuis longtemps et que nous aurions dû mentionner parmi les célébrités contemporaines du piano est, sans conteste, celui de G. Pfeiffer, dont le père était directement intéressé et commanditaire à la fondation de la facture Pleyel et Kalkbrenner. L'oncle de Georges Pfeiffer a été, lui aussi, un inven-

teur artistique de grand mérite, et on lui doit l'idée très ingénieuse d'une lyre très supérieure comme sonorité et mécanisme à la guitare, instrument si populaire, si fort à la mode pendant l'Empire et sous la Restauration.

La première éducation musicale de Georges Pfeiffer a été faite par les soins dévoués de sa mère, artiste très distinguée, procédant de l'école de Kalkbrenner et de Chopin. C'est à l'enseignement dévoué de cette femme, artiste de grand mérite, que Georges Pfeiffer, un des maîtres les plus sympathiques de l'école moderne du piano, a formé son talent de virtuose au début de sa carrière. J'ai eu l'honneur de connaître et le plaisir d'entendre maintes fois Mme Pfeiffer, lorsqu'elle commençait à produire son jeune fils dans le monde militant des pianistes. C'était, il m'en souvient, dans ce centre artistique et littéraire du square d'Orléans, alors habité par Zimmermann, Alkan, Chopin, Kalkbrenner, d'Ortigues, Enault, Dantan et moi. Nos chers voisins et amis Courcier, très liés avec la famille Pfeiffer, me conviaient à des soirées musicales intimes, MM. Rokitanski, Muller, Mmes Warembon, Pfeiffer et le jeune Georges, charmaient un auditoire d'élite, où l'on était heureux de rencontrer les frères Delavigne, le peintre Vidal, l'amiral Touchard.

Georges Pfeiffer est, à l'heure présente, père d'une belle et nombreuse famille, et l'un des

commanditaires de la maison dont M. Pfeiffer père avait été, il y a soixante ans, un des fondateurs. Mais en succédant à son père, en prenant rang dans cette grande association industrielle et artistique, il n'a pas cessé un seul jour de perfectionner sa virtuosité et d'acquérir la science des maîtres dans l'art d'écrire. Pfeiffer compte de nombreux succès comme compositeur de musique de salon et de concert; mais, grâce aux fortes études techniques et scientifiques faites sous l'habile direction de M. Maldent, et de notre ami Damke, le jeune maître a pu écrire plusieurs concertos pour piano et orchestre, des cantates, des ouvertures, un opéra, des trios, plusieurs recueils d'études spéciales, et des exercices très ingénieux avec des doigtés nouveaux. Damke, qui était un maître dans l'acception la plus large du mot, était critique musical très judicieux, théoricien érudit, professeur expérimenté, compositeur de grand style; aussi était-il un guide précieux, pour les jeunes artistes qui avaient la bonne fortune de recevoir ses conseils, et faisaient appel à sa grande expérience, à son profond savoir. M. G. Pfeiffer, que la fréquente audition des virtuoses célèbres qui ont toujours hanté le centre musical si accueillant, si hospitalier fondé par C. Pleyel, a fait un virtuose de premier ordre, occupe aujourd'hui une éminente position artistique. Son talent de musicien, sa distinction d'homme du

monde et son habileté d'administrateur ont encore été fortifiés par une honorable fortune.

Excellent professeur, très apprécié de sa nombreuse clientèle, Pfeiffer est souvent choisi par notre illustre directeur comme membre du jury de nos concours. Il y apporte, avec ses connaissances spéciales de virtuose émérite, un esprit de justice, d'indépendance et d'équité d'autant plus louable, d'autant plus méritant, que ses liens d'affection, d'amitié, pourraient parfois l'inciter à faire pencher la balance en faveur d'une classe émule de la nôtre ; mais, comme l'a très bien dit Saint-Saens dans une mémorable séance de concours, les influences ne doivent exercer aucune pression dans les jugements de questions d'art.

Nous avons cru devoir insister sur l'importante association Kalkbrenner et Pleyel, et sur les merveilleux résultats obtenus par cette union de deux volontés intelligentes ; mais puisque nous évoquons les noms des grands virtuoses qui ont pris à cœur d'aider au succès de cette facture artistique, je dois consacrer quelques lignes de souvenir à F. Chopin, le grand artiste si cher à C. Pleyel. Chopin, à son arrivée à Paris en 1832, eut le désir empressé de connaître Fréd. Kalkbrenner, qui, sans procéder directement de Clementi comme Field, Cramer, Klengel, avait pourtant reçu les conseils de cet illustre maître, et avait conservé dans son exé-

cution cette parfaite indépendance des doigts et l'immobilité de la main recommandées par cette école modèle. Par un sentiment d'exquise modestie, Chopin eut la délicate pensée de réclamer les conseils expérimentés, mais pédants et sentencieux de Kalkbrenner, qui, dans son absolutisme de maître voulant soumettre à sa discipline de mécanisme automatique tous ses élèves, eut la prétention un peu ridicule de vouloir assujettir son génial disciple aux exercices spéciaux de sa méthode.

Chopin, dont le talent de virtuose n'était plus à faire, à recommencer par la base, renonça presque de suite aux doctes, mais arides leçons d'un maître, certes très habile, mais trop systématique dans son mode d'enseignement. Camille Pleyel, qui n'avait, lui, aucune méthode à faire prévaloir, comprit de suite la nature poétique, exceptionnellement délicate de ce jeune virtuose aux idées originales et distinguées, dont les œuvres premières faisaient pressentir un artiste de génie. J'ai entendu Chopin dès la première année de son séjour à Paris, et son exécution avait déjà un charme exquis, une sensibilité naturelle, une sonorité suave, estompée, qui tenait essentiellement à sa délicatesse de toucher et à l'emploi tout particulier qu'il faisait des pédales. A ces qualités natives, inhérentes à la nature nerveuse, impressionnable, sensible de

Chopin, s'ajoutaient aussi celles qui étaient le fruit du travail et de la réflexion. La note caractéristique et tout à fait personnelle de son style de compositeur et de virtuose était une sensibilité exquise et morbide, une désinvolture gracieuse, abandonnée, des effets imprévus d'impressions instantanées, le charme poétique de l'inspiration unie à une perfection idéale d'exécution. On comprendra donc facilement qu'il fut impossible à Chopin de se soumettre à une gymnastique élémentaire d'écolier, et de métamorphoser sa nature indépendante en un pâle reflet d'un maître dont le style était irréprochable, mais dont l'expression compassée, gourmée, manquait d'élan, d'inspiration vraie. Le jeu de Kalkbrenner intéressait sans émouvoir ; celui de Chopin était la séduction même.

C. Pleyel s'éprit d'une vivace amitié pour Chopin, et en retour de cette affection délicate et tendre, l'artiste saisit avec bonheur toutes les occasions d'affirmer sa sympathie et son dévouement à l'industriel renommé qu'il savait être un artiste de haute valeur et un homme de grand cœur. Il était donc tout naturel que Chopin, devenu l'ami affectionné de C. Pleyel, prît un intérêt très vif aux succès, à la réputation grandissante de l'habile facteur. Est-ce à ce sentiment très louable qu'il faut attribuer la préférence très accusée de Chopin pour les pianos de Pleyel, ou parce que ces instruments répon-

daient mieux à son tempérament impressionnable, à son organisme nerveux? Voici le sentiment exprimé par le grand virtuose: « Si je n'ai pas la libre disposition de mes moyens, si mes doigts sont moins souples, moins agiles, si je n'ai pas la force de pétrir le clavier à ma volonté, de conduire et modifier l'action des touches et des marteaux comme je le comprends, je préfère un piano d'Érard, le son se produit tout fait dans son éclat limpide; mais si je me sens vaillant, disposé à faire agir mes doigts sans fatigue, sans énervement, je préfère les pianos Pleyel. La transmission intime de ma pensée, de mon sentiment, est plus directe, plus personnelle. Je sens mes doigts plus en communication immédiate avec les marteaux qui traduisent exactement et fidèlement, la sensation que je désire produire, l'effet que je veux obtenir.

« Nous l'avons déjà dit incidemment, Chopin se servait des pédales avec un tact merveilleux. Il les accouplait souvent pour obtenir une sonorité moelleuse et voilée, mais plus souvent encore il les employait séparément pour les passages brillants, pour les harmonies soutenues, pour les basses profondes, pour les accords stridents, éclatants, ou encore usait-il de la petite pédale seule pour les bruissements légers qui semblent entourer d'une vapeur transparente les arabesques qui ornent la mélodie et l'enveloppent

comme de fines dentelles. Le timbre des pédales des pianos Pleyel est d'une sonorité parfaite, et le jeu des étouffoirs fonctionne avec une précision très utile pour les traits modulés et chromatiques; cette qualité est précieuse et tout à fait indispensable.

Chopin a laissé dans l'histoire du piano une trace lumineuse, et a fait école sans le désirer. Ses imitateurs ne reflètent que bien imparfaitement ses qualités toutes personnelles. Le pastiche d'un maître n'a jamais la saveur originale, et quelle que soit l'habileté de la copie, on est tenté de s'écrier que c'est une parodie. Citons pourtant quelques adeptes de son style, qui l'ont imité sciemment, mais qui ont eu aussi leurs créations individuelles. Schumann et Heller se sont inspirés parfois de Chopin; Ed. Wolff, Guttmann, Gottschalk l'ont souvent imité. L'attachement si délicat de Chopin pour la facture dirigée par son digne ami Pleyel fait honneur à ces deux natures d'élite ; mais on cite de nombreux exemples de fidélité artistique à l'avoir de la maison Érard. Elle aussi, si généreuse, si dévouée, si hospitalière à tous les artistes qui font appel à son patronage. Mais, soit caprice, indépendance de caractère, soit manque de conviction ou calcul intéressé, il se produit assez souvent des désertions d'un camp à un autre. Une lumière subite éclaire le jugement du virtuose militant qui abandonne le facteur jusque-là préféré, pour

consacrer l'influence de son talent à une maison rivale.

Il faut l'avouer avec tristesse, il est d'usage que les grands facteurs français, anglais, américains fassent de sérieux sacrifices, subventionnent pour dire nettement le fait, les virtuoses en renom qu'ils désirent inféoder à leurs maisons pour faire valoir leurs instruments, et les mettre plus en faveur près du public qui accourt à leurs concerts.

La facture de piano Herz avait une notoriété acquise dès les premières années du XIXe siècle, bien avant la célébrité de pianistes des frères Herz, Jacques et Henri. Le père des jeunes et brillants virtuoses avait, tout en veillant de près à l'éducation artistique de sa nombreuse et très intéressante famille, créé une fabrique de pianos, que l'on classait déjà parmi les plus estimées. Mais, tout à sa réputation, à ses travaux de compositeur, à ses fréquents voyages en Angleterre, en Allemagne, en Russie, Henri Herz, en perdant son père, ne songea pas à continuer l'industrie artistique et laissa s'éteindre cette fabrication un instant florissante. Professeur très à la mode, obligé de répondre aux demandes nombreuses de fantaisies et d'airs variés journellement adressés par les éditeurs de Paris et de l'étranger, Henri Herz, par son activité et sa prodigieuse facilité, a pu se montrer à la hauteur de son immense popularité de

virtuose et de compositeur. Enfin, il y a un peu plus de quarante ans, H. Herz, a voulu faire revivre plus glorieuse, plus éclatante, la réputation de facteur de pianos créée par son digne et vaillant père, dont le souvenir m'est resté très fidèlement à la pensée. Notre cher grand artiste a tout à la fois fondé une très importante manufacture de pianos et édifié une jolie salle de concert qui n'existait pas encore à Paris.

H. Herz, secondé par ses frères Jacques et Charles, n'a cessé de veiller avec un soin minutieux et une activité que rien n'a pu lasser, sur la meilleure facture à obtenir : solidité, qualité de son, perfection de mécanisme, élégance de forme, il a désiré et voulu réaliser tous ces progrès. Soucieux d'ajouter à la popularité de son nom d'artiste l'honneur d'être un grand industriel, H. Herz, a su attacher à sa maison des praticiens de haute valeur. Mécaniciens ingénieux, ouvriers habiles, égaliseurs parfaits, il a groupé de nombreuses et intelligentes volontés, s'unissant dans l'unique pensée de donner au nom de Herz une des premières places parmi les facteurs les plus célèbres de l'Europe. La maison H. Herz a obtenu dans les concours internationaux, expositions universelles, les plus hautes récompenses, les médailles d'or de première classe. Le célèbre artiste, le grand industriel a été promu officier de la Légion d'honneur.

La réputation de très habile facteur, qui est venue ajouter une nouvelle auréole de célébrité au nom d'Henri Herz, le virtuose compositeur le plus populaire pendant un demi-siècle, de 1820 à 1870, tient à des causes diverses qui, réunies en faisceaux, ont donné à la grande manufacture de pianos une renommée qu'elle a su mériter et justifier par la production d'instruments qui, dès le principe, ont fixé l'attention de tous les pianistes de goût prenant à cœur de se rendre compte de l'excellence de cette fabrication, qui se rapproche sous plusieurs rapports de la perfection réalisée par la maison Érard. Les innombrables concerts donnés par Henri Herz dans toute l'Amérique, pendant les cinq années de voyage à travers le Nouveau-Monde, ont universalisé son immense réputation, accru l'irrésistible sympathie que ce grand artiste si vaillant, si laborieux inspirait par le charme de son talent, par la distinction exquise de sa personne. Quel virtuose mieux que lui pouvait faire valoir les brillantes qualités de ses pianos, expédiés par centaines en Amérique pendant la longue période de ses voyages.

Les instruments de la maison Herz se distinguent par leur belle qualité de son, par leur voix chantante, moelleuse, claire, argentine. L'échelle sonore est d'une homogénéité parfaite, et le clavier très docile parle avec une grande facilité, tout en conservant une résistance suffi-

sante pour répondre avec justesse et précision à la pression intelligente des doigts. Sans vouloir établir de points de comparaisons entre les trois grandes maisons Érard, Pleyel et Herz, on peut dire en conscience que les pianos Herz possèdent des qualités spéciales qui les rapprochent plus directement du mode de fabrication de la maison Érard ; mais proclamons aussi très haut, que ces grandes manufactures ont des qualités caractéristiques distinctes qu'elles tiennent à honneur de conserver. De leur part, c'est tout à la fois acte de conviction et de délicatesse, c'est la marque artistique et industrielle qu'elles ne veulent modifier sous aucune considération.

Henri Herz n'a jamais cherché dans ses œuvres pour piano et orchestre les effets de sonorité puissante. Il n'a pas violenté l'instrument qu'il considère comme limité dans son action vibratoire et ses ressources expansives. Virtuose très brillant, il n'a pas exigé du piano de soutenir une lutte inégale avec les tutti de l'orchestre, ni changé le rôle récitant et chantant de l'instrument pour lui confier des effets de sonorité stridente. Dans ses huit concertos pour piano et dans ses nombreuses fantaisies avec accompagnement d'orchestre, H. Herz a suivi les exemples donnés par Hummel et Moschelès, tout en restant lui-même. Homme d'esprit et de bon ton, il a écrit pendant plus de soixante ans

de la musique vraiment française par le charme des idées et la clarté d'exposition : il a été original en évitant l'excentrique.

H. Herz a maintenant quatre-vingts ans, mais on peut lui appliquer le mot charmant de Fiorentino sur Auber : « Il a quatre fois vingt ans, » et justifie l'addition faite autrefois à son nom, H. Herz jeune. J'ai reçu, il y a huit jours, une ravissante valse de sa composition, la *Vaporeuse*, inspiration fraîche et juvénile, toute parfumée d'un éternel printemps.

CHAPITRE IX.

Facture allemande, et influence des grands virtuoses.

Il nous semblerait injuste, après avoir exalté la valeur transcendante et les qualités spéciales des grands facteurs français et anglais, de ne pas reconnaître avec la même franchise et la même sincérité les mérites très réels et incontestables des facteurs allemands, et tout particulièrement des fabricants viennois. Il n'existe pas, que je sache, de manufacture de pianos fondée et dirigée par un facteur français en Allemagne, mais on peut affirmer avec certitude que nos procédés de facture y sont parfaitement connus et souvent très habilement imités. Nous n'exportons pas de pianos en Allemagne, mais depuis longues années et actuellement encore, de nombreux ouvriers ébénistes, mécaniciens, etc., viennent achever chez nous leur instruction technique, en s'instruisant de nos procédés de facture, qu'ils exploitent ensuite chez eux ou en Amérique. Il existe en Allemagne des

fabriques comparables à celles des maisons Érard et Pleyel. Les aptitudes spéciales des ouvriers allemands pour s'assimiler notre main-d'œuvre artistique, moins le goût peut-être, sont généralement reconnues. Mais il manque encore à nos vaillants émules et imitateurs certaines qualités innées, spéciales à la race française, pour les créations artistiques qui exigent une grande délicatesse de main, de l'élégance, un sentiment particulier. Par un étrange retour de la fortune, le succès considérable des premiers facteurs allemands, s'est reporté en Angleterre sur les Zumpe, Broadwood, Clementi, puis en France sur les maisons Érard, Pleyel, Pape, Herz. Mais ces pages n'ont pas à faire prévaloir les qualités spéciales et caractéristiques de notre facture nationale, mais bien de signaler les mérites très réels de la fabrication allemande.

Les pianos viennois sont incontestablement supérieurs à ceux des fabriques de Berlin, de Munich, de Stuttgard. A quelques exceptions près, ces instruments, qui ne laissent rien à reprendre comme solidité et résistance au travail, ont une sonorité lourde et empâtée. Le clavier manque de légèreté et l'enfoncement des touches est trop grand; leurs habiles ouvriers devraient prendre à tâche de corriger ces défectuosités saillantes. Mais ce qui est plus important et plus difficile à obtenir, c'est l'ampleur

le charme, la distinction, en un mot la voix expressive, chantante et colorée. Voici les noms de quelques facteurs prussiens, bavarois, wurtembergeois, MM. Knobe, Riber, Westermann, Schiedmayer, etc., j'oublie certainement encore les noms de facteurs méritants, consciencieux, désireux de progresser, mais auxquels manquent les qualités indispensables du génie de la facture; une direction artistique parallèle à la main-d'œuvre, signalant les défectuosités à corriger, les qualités à acquérir. Nous venons de le dire au début de ces pages, les pianos viennois se distinguent entre tous les pianos allemands, non par un mode de facture ou par un mécanisme particulier, mais par le fait d'éclectisme pratique. Les fabricants viennois se sont inspirés des progrès réalisés, des perfectionnements introduits par les facteurs français, anglais, américains, ils ont en un mot, établi des points permanents de comparaison entre les meilleurs instruments manufacturés à l'étranger et ceux construits en Allemagne. La qualité de son des pianos viennois est excellente, homogène et s'harmonise bien dans toute l'étendue de l'échelle musicale. Les claviers parlent facilement, sont rapides, légers et pourtant résistent aux attaques énergiques. Enfin la facture moderne a certainement progressé sous l'influence de Thalberg, qui, par le style de ses compositions, par le parti très habile

qu'il a su tirer de la sonorité, par la configuration spéciale de ses traits, d'une disposition étudiée, toute particulière, a formulé des principes nouveaux pour obtenir du piano toute la puissance sonore chantante et brillante. Thalberg, qui avait à Vienne de très bons pianos, en a trouvé de meilleurs encore à Paris; mais il s'est attaché plus particulièrement à la facture de la maison Erard, qui a su mettre à sa disposition des instruments d'une qualité encore supérieure à ceux réputés jusque-là les plus parfaits. Thalberg, par sa merveilleuse virtuosité, par sa belle qualité de son, par sa large manière de faire chanter le piano, par les procédés nouveaux d'exécution qu'il a mis si fort à la mode, il y a quarante ans, n'a pas seulement modifié le style des œuvres de salon et de concert, en produisant des effets inconnus ou du moins peu usités avant lui, mais ses traits ingénieux et si variés dans leurs combinaisons rythmiques ont incité la facture moderne à donner au piano une voix chantante à vibrations plus prolongées, et très homogène dans toute l'étendue de l'échelle sonore.

Le système, ou mieux l'orchestration du clavier employé par Thalberg, et qui a entraîné toute la génération des jeunes il y a quarante ans, reposait principalement sur les bases suivantes : donner au médium du piano toutes les phrases chantantes, expressives, réserver à la

partie grave du piano, les basses profondes, les notes fondamentales des accords, enfin envelopper de traits brillants ou légers, d'une trame harmonieuse diaphane, les parties mélodiques conservant toute leur transparence. Ces procédés nouveaux si bien conçus pour faire valoir la sonorité et les différents timbres du grave, du médium et de l'aigu en mettant simultanément en œuvre toute la puissance vibrante du piano, ont pendant près de vingt-cinq ans servi d'exemple aux compositeurs virtuoses. Très peu de pianistes ont échappé à l'influence de l'arpège et autres formules enveloppant la mélodie de fines arabesques, sans altérer toutefois la stricte vérité des motifs qui subsistent dans leur intégralité. Sans avoir des qualités essentiellement géniales, sans être créateur comme Chopin, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Heller, etc., Thalberg a laissé des œuvres instrumentales de haute valeur. Ses nombreuses fantaisies et arrangements spécialement écrits pour le piano ont un mérite de facture et une correction de style indéniables. Son exécution, d'une perfection admirable, manquait peut-être d'émotion; mais quelle belle sonorité, quel art de faire chanter le clavier! Nul pianiste de concert, sans en excepter Listz, son rival en virtuosité, ne mettait mieux en lumière l'idée mélodique, se détachant limpide et claire sur des variations ingénieuses parcourant en

traits rapides et brillants toute l'échelle harmonieuse du clavier. Il enchaînait les différents types de variations de la façon la plus habile, graduant avec une entente parfaite l'intérêt et la puissance sonore. J'ai bien des fois entendu ce grand virtuose au concert ou dans les réunions intimes, et je le dis très sincèrement, Thalberg est resté présent à mon souvenir comme le modèle le plus admirable de la phrase bien conduite, de l'expression noble et sobre, tirant du piano des effets inconnus avant lui, effets qui lui étaient bien personnels, car il avait son style, qui ne procédait ni de Listz ni de Chopin. Les critiques qui nient la perfection, reprochaient à Thalberg de manquer d'imprévu, d'expansion, de ne pas assez se livrer, de trop s'écouter, d'être trop maître de lui, en un mot, d'être trop méthodique. En admettant comme exactes et justes ces restrictions, nous maintenons notre appréciation. Thalberg était un grand artiste, un musicien de haute valeur, le type de la perfection idéale dans l'exécution de ses œuvres.

Dœhler, Prudent, Osborn, Gottschalk, Goria et même Rosellen, dans un genre très amoindri, ont pastiché Thalberg en suivant la voie ouverte par lui ; mais l'abus du procédé ne tarda pas à lasser le public. Nommons, parmi les pianistes compositeurs qui ne modifièrent pas leur style pour viser à l'effet, Herz, Ravina, Bertini, Chopin, Ch. Alkan et quelques autres maîtres

qui voulurent rester eux-mêmes sans rien changer à leur manière d'écrire. La voix chantante et timbrée du piano a fini par prédominer les nocturnes de Chopin; les romances sans paroles de Mendelssohn, les pièces caractéristiques si originales, si ingénieuses de Schumann, de St. Heller, de Schubert ont ramené insensiblement le style des compositeurs virtuoses à des données moins tourmentées, plus naturelles, moins à effet, mais plus musicales. Le style qui fut si fort à la mode a donc subi une nouvelle transformation, que divisent pourtant deux courants très distincts. Le premier courant est celui de l'école du chant, de la phrase, de la couleur sonore, des pièces expressives aux accompagnements soutenus et contrepointés avec plus ou moins d'art, telle que l'ont mise en œuvre Chopin, Mendelssohn, Hiller, Heller, Alkan, Schumann, Schubert, Rosehain, Schuloff, et les maîtres allemands et français qui les ont précédés ou suivis dans cette voie de musique imitative et pittoresque. Le second courant est celui des compositeurs modernes de concertos symphoniques, de Listz, Saint-Saëns, Litolff, Rubinstein, Reinek, Brams, qui poussent les effets de sonorité du piano à l'extrême, dont les traits brillants, énergiques, les accords stridents, les arpèges éclatants ou les successions rapides en octaves veulent lutter de force et de puissance avec les tutti formi-

dables de l'orchestre, traiter avec lui d'égal à égal.

La sonorité des œuvres spécialement composées pour le piano par Félix Mendelssohn est parfaitement disposée pour faire valoir les qualités chantantes de l'instrument. On reconnaît facilement à la contexture des traits parcourant toute l'étendue du clavier en accords brisés, en gammes rapides, en formules harmoniques brillantes, un virtuose procédant de Weber et de Moscheles, mais aussi très fortement imprégné des grandes traditions de J.-S. Bach et de Haëndel. Il y a dans la disposition harmonieuse des accompagnements divisés aux deux mains, pendant que les notes de la basse résonnent au grave en marquant les notes saillantes, tout un système de résonnances heureuses que Mendelssohn, Schumann, Heller ont souvent employé; car c'est un mode excellent pour mettre la partie mélodique bien en relief, tout en l'enveloppant d'un tissu harmonique d'accompagnements légers et délicats. C'est particulièrement dans les recueils de romances sans paroles, types caractéristiques expressifs et pittoresques dont Mendelssohn a créé le moule, qu'on peut étudier avec intérêt ce procédé ingénieux de disposition sonore. L'analyse que j'ai donnée du talent génial de ce maître, le dernier des grands classiques allemands, me dispense

d'insister sur ses qualités exceptionnelles de virtuose, d'érudit musicien, de lettré délicat, de compositeur de premier ordre. Les *scherzi* de Mendelssohn sont des chefs-d'œuvre de genre. Avant ses voyages à Paris et à Londres, Mendelssohn reconnaissait aux pianos allemands toutes les qualités désirables pour faire valoir ses œuvres dans les meilleures conditions.

Un musicien, un maître, dont les œuvres de haut style ne sont pas assez connues, même des artistes enseignants, est sans contredit Charles Czerny. L'enseignement technique élémentaire du piano fait certainement un emploi considérable de ces recueils d'exercices élémentaires, progressifs, spéciaux, d'agilité et d'indépendance des doigts, études de mécanisme sous toutes les formes, à tous les degrés de force. Mais la grande généralité des professeurs ignorent que Czerny a écrit de très belles sonates, d'admirables recueils de préludes, de fugues, et des études de haut style. Par ses travaux spéciaux pour l'enseignement du piano, C. Czerny a été un coopérateur précieux des facteurs viennois, en apprenant à plusieurs générations de virtuoses l'art d'acquérir une parfaite exécution, une sonorité chantante et harmonieuse, en un mot l'art de phraser et de bien dire avec toutes les ressources d'une virtuosité transcendante. C'est à l'école de C. Czerny, par son enseignement pratique et théorique, que tous

les virtuoses célèbres de l'Allemagne se sont formés. Avant de revenir en France à nos grands artistes, à nos habiles facteurs, nommons encore parmi les virtuoses célèbres qui, par leurs compositions spéciales et leur belle exécution, ont aidé au progrès artistique du piano : Kesler, Dreichock, Taubert, Henselt. Ces compositeurs, trop peu connus si on tient compte du mérite de leurs œuvres originales, d'une difficulté transcendante, ont certainement eux aussi apporté de précieux éléments de progrès dans leurs belles études de concert, où la sonorité du piano est présentée sous des formes ingénieuses tout à fait neuves et qui leur est personnelle.

Nommons aussi Raff, maître habile, compositeur sympathique, qui vient de mourir au moment où sa réputation, très grande en Allemagne, commençait à s'affirmer en France. Raff a écrit plus de deux cents œuvres pour piano, et si toutes ne sont pas d'une égale valeur, il faut leur reconnaître un mérite de facture, une correction qui n'appartiennent qu'aux maîtres, et qui s'affirment même dans leurs œuvres légères. Les pièces caractéristiques de Raff, imitées du style ancien ou dans le style moderne ont un charme mélodique et une distinction harmonique qui font honneur à son goût pour les inspirations naturelles et franches. J'apprécie aussi beaucoup les disposi-

tions ingénieuses et les contours élégants de ses traits fort bien écrits pour le piano, bien sous la main. Tout à côté de Brams ; il faut aussi nommer Reineck et Guernsem, deux compositeurs de grande race, qui ont su très habilement concilier les tendances modernes du piano s'unissant à la symphonie, tout en lui conservant un rôle principal et chantant, suivant les grandes traditions de Mozart, Beethoven, Weeber et Mendelssohn. Les concertos et la musique de chambre de ces deux vaillants artistes prouvent victorieusement qu'ils ont su faire accorder le respect des anciens, avec l'amour du nouveau, tout en affirmant leur individualité. Les maîtres allemands que je viens de nommer, sans être des virtuoses aussi transcendants que Listz, Rubinstein, Saint-Saëns, ont écrit pour le piano dans d'excellentes données sonores, choisissant bien pour les phrases chantantes le diapason qui permet les vibrations soutenues, prolongées. En pianistes habiles, expérimentés, ils ont donné à l'instrument récitant toute la puissance sonore compatible avec sa nature. Mais, dans les données actuelles, les plans sont différents ; le piano solo n'a pas toujours une voix prédominante, il accompagne souvent les chants de l'orchestre par des traits rapides et brillants, parcourant toute l'étendue de l'échelle musicale, bien rarement il parle seul, l'intérêt est

toujours divisé et l'orchestre n'a que peu de pauses à compter. La puissance sonore du piano est, ce me semble, trop souvent portée à son maximum, et ce n'est pas seulement dans les ensembles et les tutti, mais encore dans les traits à découvert, où la voix du piano cesserait d'être entendue, si on ne forçait un peu le son et si on n'accentuait avec plus d'énergie. Tout en admirant la belle orchestration des concertos de Litolff, Rubinstein, Schumann, Saint-Saëns, Listz, Reinecke, nous craignons que le moule des grands maîtres ne soit déformé, et par amour du vrai beau, nous désirons une réaction, un retour en arrière. Au point de vue du concerto symphonique, ne violentons pas la sonorité de Mozart, de Beethoven, Weber, Mendelssohn.

Cette longue incursion sur les terres allemandes et le tribut de profonde admiration que notre sentiment du juste nous porte naturellement à rendre aux hommes de génie, aux musiciens illustres, qui, par leurs nombreux chefs-d'œuvre, ont projeté un vif éclat, un grand rayonnement, non seulement sur la Germanie, mais sur le monde entier, ne peut nous faire oublier que nous écrivons une histoire du piano, de la virtuosité et de la facture, plus particulièrement au point de vue français Mais, nous tenons à le dire encore une fois, pour bien affirmer notre pensée

d'éclectisme et non de particularisme, certains grands hommes nous semblent appartenir à l'humanité tout entière et ne sont pas exclusivement tudesques, italiens, francs, saxons. J.-S. Bach, Lully, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, Rossini, sont des génies universels, comme Shakspeare, le Dante, Corneille, Molière, Gœthe, Weber, Auber, Rameau, Grétry, Hérold, ont une nationalité accusée, tout aussi que bien dans un autre ordre d'idées Chopin, Schumann, Schubert sont des artistes nationaux. Cela dit, nous revenons à notre étude spéciale de la facture du piano, des compositeurs et des virtuoses qui s'identifient à cette partie de notre histoire musicale.

A côté des maîtres illustres, des chefs d'école qui, par leurs œuvres et par leur exécution, ont si activement collaboré aux progrès réalisés, à la somme de perfection atteinte, l'Allemagne, la Bohème, la Hongrie, la Pologne comptent une nombreuse phalange d'artistes de haute valeur, dont la célébrité laisse dans l'histoire de l'art une trace lumineuse, dont l'éclat varie suivant l'importance de l'action produite, suivant l'influence exercée. Nommer tous ces maîtres, assigner à chacun sa part de mérite, son ordre hiérarchique, dire bien exactement les éléments nouveaux que chacun d'eux a fait entrer dans le courant des idées musicales, serait intéressant, curieux et très in-

structif à faire; mais ce travail attrayant me semble trop au-dessus de mes forces : le temps qui m'est compté n'est sans doute plus bien long; il me faut aller au plus pressé et signaler seulement parmi les maîtres contemporains les noms des vaillants à qui l'art moderne du piano doit sa plus grande renommée.

Je n'hésite pas à placer près de Hummel et de Moschelès, Hiller et Rosehain, tous deux symphonistes de premier ordre, compositeurs de musique de chambre; sonates, trios, quatuors, concertos. Ces musiciens célèbres ont aussi écrit des opéras, des oratorios et font honneur à l'Allemagne musicale. Leurs succès, moins retentissants peut-être que ceux des virtuoses du jour, affirment que les traditions classiques ont encore de glorieux représentants au delà du Rhin, et que l'école audacieuse et bruyante dite de l'avenir n'a pas encore absolument détruit le culte de Haydn, Mozart et Beethoven.

Avant de quitter l'Allemagne et sa vaillante cohorte de maîtres, compositeurs émérites, brillants virtuoses, professeurs habiles, saluons encore au passage quelques grands artistes, sinon tous, au moins ceux qui sont réputés les chefs de l'école moderne.

Brams, tout d'abord, dont on peut ne pas être un admirateur enthousiaste, mais auquel on ne peut contester une très grande valeur de com-

positeur. Tempérament énergique, nature originale, chercheur d'idées et de formes nouvelles, Brams a écrit des œuvres très importantes dans le genre symphonique, des compositions vocales et religieuses d'un beau style, de nombreuses pièces concertantes et instrumentales, musique de chambre, sonates pour pianos, fantaisies et airs de danses caractéristiques à deux et à quatre mains. Ce maître appartient par plusieurs points d'attache à l'école avancée qui repousse comme surannées, comme vieillies et démodées les traditions de Haydn, de Mozart et la première manière de Beethoven. Il a cherché et quelquefois trouvé des moules nouveaux, ses modulations surprennent par leur étrangeté; mais l'effet cherché, le parti pris de paraître original en repoussant les pensées simples et naturelles fatiguent promptement les oreilles non habituées au style touffu et tourmenté. Malgré cela, on ne peut méconnaître Brams comme un maître de grande valeur, un musicien génial qui sait se faire écouter avec intérêt et qui parfois excite l'émotion, provoque l'admiration. Brams est un compositeur à parti pris, ayant l'horreur des chemins battus ou seulement frayés; il marche courageusement à l'aventure par des sentiers escarpés et rocailleux, qui, s'ils bordent des précipices où l'on peut sombrer, conduisent les favorisés aux plus hautes cimes.

Nous sommes très disposé à rendre hommage aux audaces parfois heureuses des novateurs de l'école dite de l'avenir ; mais nous ne pouvons nous empêcher de regretter, pour les progrès sérieux de l'art musical, de voir leurs tendances absolues à renier complètement les pures traditions d'un passé qui a eu ses jours de gloire, ses maîtres de génie, par antipathie irraisonnée pour des formes déclarées par eux surannées, démodées. Ce qui est réellement beau et grand, simple et vrai, ne vieillit pas, mais survit aux fluctuations changeantes du goût mais et de la vogue qui caractérisent les époques de transition.

CHAPITRE X.

Quelques mots maintenant sur la facture américaine et de divers autres pays.

Les deux plus grandes maisons de facture de pianos aux États-Unis sont les maisons Steinway et Chickering. L'on peut affirmer sans faire acte d'indulgence, que les pianos fabriqués par ces célèbres industriels, peuvent lutter par leur belle et puissante sonorité, par leur solidité à toute épreuve, résistant spécialement aux influences climatériques, avec les meilleurs pianos anglais, dont ils rappellent les qualités et le système de facture. Suivant les procédés du célèbre facteur Broadwood, les facteurs américains emploient le fer fondu et forgé pour solidifier toutes les parties qui ont à supporter le tirage des cordes, le frottement des chevilles et l'action de la table d'harmonie. Ainsi : cadre en fer enveloppant la charpente du piano, barrage en fer au-dessus des cordes, sommier en fer d'une seule pièce pour les chevilles, encadrement en fer de la table

d'harmonie qui ajoute sa résonnance à celle des cordes.

On aurait pu supposer que cet emploi presque excessif du métal, employé surtout pour donner au piano toutes les garanties désirables de solidité, modifierait la qualité harmonieuse des pianos de MM. Steinway et Chickering, leur donnerait un timbre défectueux. Il n'en a rien été, et ces magnifiques instruments ont conservé leur sonorité puissante et profonde, sans perdre le charme expressif, la voix chantante et mélodieuse des pianos dont la facture est moins métallique. L'importance commerciale des deux grandes maisons Steinway et Chickering est très considérable. Malgré le prix de revient fort élevé de ces pianos cotés six mille francs, plusieurs milliers de ces instruments sont chaque année livrés aux amateurs.

Je n'ai pas mission d'indiquer par des considérations motivées, mes préférences pour l'une ou l'autre facture. J'ai essayé en plusieurs occasions les pianos Steinway et ceux de la maison émule Chickering, je les ai trouvés très bons, excellents même ; mais tout sentiment de patriotisme artistique étant réservé, je préfère nos pianos de concert français : s'ils n'ont pas toute la puissance et l'ampleur sonore des grands pianos américains, ils possèdent, du moins une voix plus expressive, d'un timbre plus distingué, ils se prêtent mieux, plus doci-

lement aux nuances de douceur et de délicatesse; enfin la qualité de son est plus homogène, plus harmonieuse, plus égale dans toute l'étendue du clavier. Ces réserves faites, je me plais à reconnaître aux pianos de concert des deux grands facteurs américains des basses profondes et vibrantes, une grande puissance de son, un médium chantant, des dessus brillants, clairs et limpides; pourtant il leur manque encore au même titre que les pianos Érard, Pleyel, Herz, l'extrême légèreté, l'exquise sensibilité du clavier, transmettant aux marteaux avec la plus rigoureuse exactitude les pressions les plus délicates, le sentiment intime du virtuose. A côté de ces deux célèbres facteurs rivalisant d'activité et de recherches inventives pour lutter loyalement contre la concurrence que leur font les produits étrangers, les grandes villes des États-Unis, Boston, Baltimore, Philadelphie, la Nouvelle-Orléans, comptent un grand nombre de maisons de facture de moindre importance, qui fabriquent de très bons pianos de divers modèles. Notons les noms de MM. Knobe et C[ie], Haines frères, Emerson, Steck, Decker frères. La mise en œuvre de ces fabriques réunies se chiffre annuellement par plusieurs milliers d'instruments. Il est presque inutile d'ajouter que la très grande majorité des ouvriers employés par ces facteurs, à part un petit nombre de Français, est de nationalité

allemande ; il en est ainsi dans presque toutes les industries, et c'est de la sorte que s'opère lentement, mais sûrement et progressivement la conquête pacifique de l'Amérique par la prolifique Allemagne.

Ses enfants pauvres et nombreux, quittent sans regrets leur marâtre patrie pour devenir citoyens de la libre Amérique, éviter la dure loi militaire, s'identifier à la vie active de ce peuple jeune et fort, qui marche à pas de géant dans la voie du progrès social et de la vraie liberté.

Le lecteur qui voudra se renseigner, par le détail, sur le nombre de pianos fabriqués en Amérique par les principaux facteurs, sur le chiffre d'affaires de chaque maison importante, et sur les droits perçus par l'État, devra consulter le chapitre spécial consacré par notre ami O. Comettant à la facture américaine, dans son ouvrage si intéressant : *Musique et Musiciens*. Ce livre, riche en documents originaux de toute sorte, est une véritable encyclopédie universelle sur l'art musical. En lisant la description minutieuse donnée par le docte et spirituel critique sur les gigantesques manufactures américaines, on reste émerveillé de cette application grandiose de l'initiative privée à l'industrie artistique ayant trait à la musique, et l'on comprend qu'avec de pareils modes d'action, soutenus par la passion du progrès,

la fabrication américaine se place au premier rang.

La facture de pianos italiens n'a pas suivi la marche progressive que pouvait faire espérer la perfection jadis obtenue pour les clavecins. Les pianos italiens sont de bons instruments, bien facturés, mais n'offrent aucune des qualités saillantes qui sont la marque caractéristique d'un mode particulier de fabrication. Les marchands de musique sont le plus souvent entrepositaires de pianos étrangers, allemands ou français. Nous devons faire les mêmes réflexions pour la Belgique et la Hollande. Les Flandres et les Pays-Bas, dont la vie sociale et politique a jeté un si vif éclat et se lie si étroitement à l'histoire des beaux-arts, à ses progrès, possèdent actuellement des peintres et des musiciens célèbres, des savants de haute valeur, mais l'industrie artistique de la facture et de la lutherie, n'a pas acquis, toutes proportions gardées, le degré de perfection que l'on devait attendre de nations si exceptionnellement douées pour les arts, et qui, de plus, s'assimilent avec un si rare bonheur les progrès réalisés par les peuples voisins. Pour ne parler que du piano, nous reconnaissons très volontiers que les facteurs belges et hollandais fabriquent des instruments d'une bonne sonorité, assez habilement imités des systèmes allemands, anglais et français ; mais aucune qualité individuelle,

originale, ne distingue les pianos belges et hollandais de nos fabricants de deuxième et troisième ordre. Ce n'est pas une critique que nous entendons formuler, mais un regret que nous exprimons. Nous sommes en toute occasion très empressé de rendre hommage à l'excellente école de piano et à l'enseignement musical donné dans les conservatoires belges, et nous constatons aussi que si la facture des pianos n'est pas au premier rang, la construction des grandes orgues a atteint une rare perfection.

L'Italie est certainement moins prodigue de chefs-d'œuvre, depuis que la rénovation politique, en créant l'unité nationale, a détruit l'émulation qui existait autrefois entre Venise, Rome, Florence, Naples, Bologne, etc., autant de foyers lumineux, où le génie artistique italien s'est affirmé pendant des siècles sous des formes diverses. Les secrets ou les traditions des habiles luthiers dont les instruments sont restés comme des modèles de perfection pour l'élégance des formes et la beauté du son n'existent plus, se sont évanouis. Le quatuor des instruments à cordes et à archet reste toujours très brillant et résonne victorieusement pour le plus grand succès de nos vaillants symphonistes ; mais les solistes en renom, les virtuoses qui veulent posséder un moyen plus certain de charmer, ont toujours recours aux

instruments facturés par les luthiers des XVIIe et XVIIIe siècle.

Quant à l'Espagne et au Portugal, qui accueillent avec tant de courtoisie les virtuoses qui vont à Barcelone, Séville, Valence, Madrid, Porto, Lisbonne donner des concerts ou tenir des emplois aux théâtres, nous avons le regret de constater que ces deux pays si hospitaliers se désintéressent absolument de la facture. On applaudit chaleureusement, avec enthousiasme, les œuvres lyriques ou de haute virtuosité, mais la culture de la musique, et encore moins les industries qui s'y rattachent n'ont progressé. La nature impressionnable, expansive des Espagnols, semblerait pourtant prédisposer cette nation aux initiatives artistiques. Mais si l'art musical est demeuré stationnaire et reste toujours exprimé par les chants populaires et les airs de danses nationales, il est juste de constater que, grâce aux habiles professeurs de piano et de violon des Conservatoires de Paris et de Madrid, l'Espagne compte plusieurs pianistes de grand talent et des violonistes célèbres. Mais si la virtuosité s'est affirmée par les instrumentistes et les chanteurs, la facture des orgues, des pianos est restée stationnaire. Nos grandes maisons de Paris ont des dépôts de leurs instruments dans toutes les villes importantes. Les pianos fabriqués à Madrid, à Barcelone, à Lisbonne n'offrent

pas de qualités originales, ce sont de médiocres imitations des maisons françaises, Érard et Pleyel. La perfection de la lutherie espagnole est restée vouée au culte de la guitare. Cet instrument national, le rythme des castagnettes et quelques rapsodies chantées ou simplement récitées, psalmodiées, suffisent pour mettre en joie et inciter aux danses les plus animées. La guitare, dont je ne veux pas médire et qui, certes, a bien sa poésie, sa couleur locale, suffit à tout, aux aubades, aux sérénades ; elle accompagne les grands élans de la passion, ou s'éteint par degrés aux soupirs à peine entendus de l'amour discret.

Il existe, au moins à l'état de sérieux efforts, une musique nationale slave et scandinave autre que les danses et les chants des paysans, une musique lyrique polonaise, suédoise, norwégienne, russe. Mes *Éléments d'esthétique musicale,* aux chapitres des nationalités, et le bel ouvrage de notre ami G. Bertrand, traitent assez longuement cette intéressante question. Les chants du Nord, ainsi que tous les airs typiques de même provenance, se distinguent par un sentiment élégiaque, par des tonalités mineures, mais surtout par des rythmes d'une allure très caractéristique. Mais si les différentes provinces de l'immense empire russe comptent de nombreux airs populaires très divers de forme et de caractère, si les familles d'instru-

ments sont très dissemblables, provenant de l'extrême Nord ou des provinces asiatiques, la facture du piano étant soumise aux mêmes types, aux mêmes modèles, reste jusqu'à cette heure presque généralement allemande. Il n'y a pas, croyons-nous, de facture spéciale de création française en Russie les maisons de de vente qui reçoivent en dépôt les instruments nos grandes fabriques parisiennes attestent que les pianos français triomphent souvent de leurs rivaux de Berlin et de Vienne. La Suède et la Norwège, ainsi que le Danemark, ont leurs chants nationaux caractéristiques, d'un sentiment doux et mélancolique comme la plupart des mélodies scandinaves. Ces peuples du Nord, aux mœurs patriarcales, ne sont nullement réfractaires à la musique et à la poésie, qu'ils cultivent et qu'ils aiment, mais leur activité productrice et industrielle ne s'est pas encore affirmée d'une façon très appréciable dans la facture des instruments. Et pourtant, l'histoire moderne de l'art musical compte plusieurs noms de musiciens célèbres, compositeurs, chanteurs, et virtuoses instrumentistes, qui attestent victorieusement les aptitudes spéciales et le goût élevé de ces peuples qui inclinent sensiblement vers les idées progressives de notre vie sociale.

Les pianistes voyageurs qui parcourent notre vieille Europe et le Nouveau-Monde en donnant des concerts ont toujours reçu à Copenhague,

à Christiania, à Stockolm, etc., l'accueil le plus sympathique. Il est très probable que le sentiment artistique, en se développant encore avec plus d'intensité, initiera progressivement l'industrie nationale dans la production de facture jusqu'à présent abandonnée au commerce étranger. Mais si nous quittons les régions du nord, pour les pays d'outre-Rhin, nous retrouvons la Germanie avec ses vaillantes et tenaces qualités, cherchant, par son ingénieuse et vivace activité, à dompter la nature rebelle, la pauvreté du sol natal. La rêveuse Allemagne sait, à ses heures, changer de tempérament et d'allure : elle devient arrogante, violente et meurtrière. Ces transformations, maintes fois affirmées dans l'histoire, n'en laissent pas moins subsister les aptitudes et les qualités innées des Allemands pour les créations poétiques, pour la philosophie, les sciences et les arts. Nous l'avons toujours reconnu, la musique leur est particulièrement sympathique, et leurs maîtres dans le genre symphonique et instrumental occupent certainement la première place. Mais, cette supériorité, ils ne l'ont plus au même titre dans le style dramatique, et leurs virtuoses célèbres, malgré une très grande habileté et des qualités spéciales d'éducation, ne sont pas irréprochables et parfaits. Ne mettons pas non plus à l'avoir de l'Allemagne les musiciens de race slave, bohême, hongroise, et le nombre en est grand. Listz, Heller, Chopin,

Schuloff, etc., ne sont pas des artistes tudesques, et n'ont pas, que je sache, déserté leur nationalité : à la rigueur, leur existence, le long séjour fait en France, les eût plutôt naturalisés français, s'ils n'avaient conservé dans leurs œuvres le cachet indélébile de leur origine.

CHAPITRE XI.

Aperçu général sur la facture du piano depuis le commencement du siècle.—Quelques grands virtuoses.

Dès les premières années du XIXe siècle la fabrication des pianos, jusque-là centralisée entre les mains des frères Érard, Ignace Pleyel, Herz père, et un petit nombre d'ouvriers facteurs, prit une extension progressive qui s'affirma chaque année par les créations de modestes maisons mi-allemandes et françaises, qui agrandirent peu à peu leur cercle d'action, et dont plusieurs devinrent célèbres par les perfectionnements auxquels s'attachèrent leurs noms. Parmi ces industriels vaillants, amoureux passionnés du progrès et d'une perfection relative, il faut en première ligne citer Pape, Pedsol, Roller et Blanchet, Wolffel. Les fondateurs de ces maisons célèbres jusqu'à la popularité n'existent plus, et leur fabrication, passée en d'autres mains, n'a plus l'autorité, la notoriété que je leur ai connues. Mais il est de toute justice de proclamer hautement l'influence con-

sidérable que ces facteurs, artistes par le cœur et l'intelligence, ont exercée sur les progrès de la facture. Pape, d'origine allemande, mais formé, façonné à la fabrication française dans la maison Pleyel, est allé étudier sur place la facture anglaise de Broadwood; puis, revenu en France, cet artisan de génie a voué sa vie, consacré sa grande activité, ses prodigieuses aptitudes pour l'art mécanique à perfectionner la construction des pianos, en modifiant la forme dans des conditions de sonorité et d'aspect très divers: pianos-consoles, pianos ayant la forme de bureau, etc.

Cette passion pour les innovations, souvent ruineuses pour les inventeurs, n'a pas permis à cet artisan de génie, récompensé à toutes les Expositions et finalement décoré, de concentrer sa belle et féconde intelligence à perfectionner un seul mode de facture. Parmi les inventions plus pratiques réalisées par cet habile facteur, il faut mentionner son procédé du frappement des cordes en dessus et non en dessous, comme cela a lieu universellement dans la fabrication des pianos de tous modèles. Ce système, très perfectionné par Pape, avait été primitivement employé à l'origine des clavecins à marteaux par le français Marius, facteur de clavecins à Paris. Il nous souvient d'avoir visité très souvent les ateliers de Pape et joué ses très bons pianos carrés.

Ce facteur témoignait aux artistes qui s'intéressaient à sa fabrication une chaleureuse sympathie et nous connaissons de cet industriel, homme de cœur, des actes de généreux dévouement qui prouvent la noblesse de son caractère.

Parmi les facteurs habiles qui ont joui d'une haute considération sans trouver la fortune et le succès, il faut citer Wolffel, facteur d'un grand mérite, ingénieux, inventif, il a trouvé un système de chevilles d'une précision toute mathématique pour l'accord. Wolffel ne voulait livrer à ses clients trop peu nombreux, que des pianos d'une perfection incomparable. Mais il ne pouvait établir ses instruments qu'à un prix très élevé, ce qui malheureusement a nui au succès de vente.

Les pianos de Pedzol se distinguaient par une sonorité exquise, d'une ténuité malheureusement extrême. Les facteurs Roller et Blanchet, Mercier, Rinaldi, Muller, Montal, ont, pendant plus de quarante ans, été en grande faveur, et leurs pianos droits, pianinos, étaient très recherchés pour leur qualité de son, doux, suave, argentin. J'ai eu bien souvent occasion d'essayer et de choisir des pianos chez ces facteurs et j'en ai gardé un excellent souvenir. La fortune capricieuse et changeante et des considérations étrangères à l'art ont permis que ces réputations d'habiles facteurs soient aujourd'hui tombées

dans l'oubli. Les maisons Thiboust, Guédon, Flaxland, Aucher, Blondel, Bord, Gaveaux sont actuellement en grande faveur, et, il faut le reconaître, leur mode de fabrication est en progrès sur la facture de leurs prédécesseurs, non qu'ils établissent des instruments plus soignés, plus finis, d'un toucher plus expressif, mais les vibrations des cordes sont plus soutenues et le clavier résiste mieux aux attaques énergiques et vives que comporte souvent la musique moderne. J'ai depuis trente ans vu grandir, prospérer la fabrication de ces intelligents et vaillants facteurs. Ces maisons, très modestes à leur début et fondées par d'habiles et ingénieux ouvriers, sont devenues, grâce à l'activité, à l'esprit de suite et d'ordre de leurs fondateurs, d'importantes manufactures qui emploient plusieurs milliers d'ouvriers et livrent au commerce des pianos excellents, qui peuvent se placer très honorablement à côté de ceux de nos grands facteurs.

Depuis un siècle, le nombre des facteurs de piano s'est accru d'une manière telle, que l'on peut évaluer à un chiffre très élevé le nombre de pianos fabriqués à Paris et en province chaque année. La fabrication artistique des pianos de concert, pianos à queue, reste toujours aux mains habiles et savantes des grands facteurs Érard, Pleyel, Herz, auxquels sont venus s'adjoindre Kriegestein, Flaxland, Gaveaux, etc.

M. Kriegestein fils a su non seulement maintenir la réputation de facteur si justement conquise par son père, mais par des perfectionnements importants apportés à sa fabrication déjà célèbre, il a su mériter aux Expositions universelles et internationales les premières récompenses, les médailles d'or de première classe. Les pianos Kriegestein ont une marque de fabrique très accusée par la nature du son et le mécanisme; mais, si je ne me fais illusion, ces instruments, excellents à tous égards, me paraissent dériver du mode de fabrication Pleyel.

M. Flaxland, l'heureux éditeur, a déserté le commerce de musique où il sut affirmer son goût élevé, en publiant le premier les œuvres de Schumann, pour fonder une fabrique de très bons pianos droits et à queue. Ces instruments ont un timbre sonore très distingué et le clavier obéit parfaitement, avec une grande précision, à l'action des doigts, aux attaques douces ou fortes.

Il faut aussi constater l'influence considérable, et les améliorations sensibles que la pléiade nombreuse des facteurs procédant des plans créés par les grandes maisons, mais apportant le fruit de leurs patientes recherches, ont réalisé sous toutes les formes; en perfectionnant le barrage de la caisse harmonique, le système des chevilles, celui des pédales et des étouffoirs, etc., etc. Je ne puis nommer

tous les noms de ces ingénieux travailleurs, mais tous ont bien mérité de l'art en perfectionnant sans cesse, sans relâche, leur mode de fabrication, et en livrant à la circulation commerciale des instruments excellents, solides, chantants, répondant docilement à toutes les exigences des virtuoses les plus difficiles à satisfaire. A côté des grands industriels et des virtuoses célèbres qui ont si puissamment aidé à populariser l'étude du piano, nommons aussi quelques-uns des artistes modestes, respectueux de l'art, ayant consacré leur existence à enseigner avec patience et conviction les nombreuses phalanges d'élèves qui charment nos loisirs; et cela, non seulement en leur transmettant les saines traditions de l'art musical, mais aussi tous les secrets du bien dire, du vrai style, que leurs précieuses observations de chaque jour leur ont fait connaître, et permis de consigner dans leurs méthodes.

Il est de toute justice de nommer au premier rang des continuateurs de l'enseignement de Clementi et d'Emmanuel Bach, Hullmandel, Klengel, Louis Adam, Mme de Montgerout, Pradher, Boely, Zimmerman, V. Alkan, Bertini, H. Herz, Lemoine, Kalkbrenner, Stamaty, Le Couppey, Delaborde, Mathias, MM^mes^ Farrenc Massart, J. Martin, Réty, Jousselin, Chéné, Tarpet. Chacun de ces maîtres a fait progresser l'art musical, en enseignant à phraser, à bien

dire, à interpréter les maîtres dans le sentiment voulu, dans le style particulier à chacun.

Si le piano moderne reste toujours le confident discret, l'ami intime, l'interprète de la pensée des maîtres, on ne peut à l'heure présente lui reprocher sa voix courte, non timbrée, monotone, car ainsi que l'a spirituellement dit F. Halévy, le forte-piano s'est définitivement nommé piano du jour où il a acquis sa plus grande étendue, sa plus grande puissance sonore. Les vibrations du piano sont pourtant limitées et dépendent du modèle de l'instrument, de la nature et de la longueur des cordes, de la résonnance de la table d'harmonie, de la force d'impulsion communiquée aux marteaux, du toucher plus ou moins habile et sympathique du virtuose, de la gravité ou de l'acuité du son. Mais il faut bien reconnaître que si le piano moderne, malgré les perfectionnements réalisés, n'a pas la puissance expressive des instruments à archets, il est, par ses accents moelleux, doux, tendres énergiques, l'interprète harmonieux et coloré des maîtres. Leurs pensées, traduites au piano, acquièrent tout le relief désiré, et leurs inspirations, sous les doigts d'un habile virtuose, ont tout le prestige d'une éloquente diction, le charme persuasif de la phrase chantée avec âme, avec émotion.

Nous avons déjà mentionné les noms de Ritter

et Delioux parmi les virtuoses contemporains dont s'honore l'école moderne du piano. Ces artistes éminents dont les nombreuses compositions ont le rare mérite de plaire aux artistes et de charmer le public des amateurs, ont bien certainement exercé une influence sensible sur l'étude du piano, soit par les œuvres spéciales écrites pour cet instrument, soit par les nombreux concerts donnés en France et à l'étranger, enfin par leur enseignement s'adressant à une clientèle de brillants élèves.

Quoique missionnaire dévoué de la maison Pleyel dans ses concerts à l'étranger, Ritter joue avec un égal *brio,* avec une égale supériorité, les pianos de tous les facteurs de mérite; mais sa prédilection pour les pianos Pleyel-Wolff, dont il fait valoir les qualités spéciales avec une très grande habileté, tient à ses études premières de mécanisme, à son mode de faire parler le clavier. Ritter obtient une très belle sonorité sans jamais recourir à la violence; ses attaques ne sont jamais dures et brusques.

En parlant des grands virtuoses et de l'action heureuse qu'ils exercent sur les perfectionnements de la facture, je ne puis omettre le nom de F. Planté. Nul pianiste, depuis Chopin, n'a atteint l'idéale exécution de Planté dans les passages de douceur expressive et d'exquise délicatesse. Toutes les formules laudatives ont été épuisées pour exprimer l'admira-

tion que ce virtuose excite sur ses auditeurs par le charme pénétrant des sonorités délicieuses et des timbres variés qu'il sait obtenir du piano. Mieux qu'aucun artiste, il a le don de faire valoir et de mettre en lumière toutes les perfections de la facture moderne. Il faut lui avoir entendu interpréter les grands classiques : Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, et les maîtres de l'école moderne, Chopin, Schumann, Heller, Rubinstein, Saint-Saëns, Brams, Raff, etc., pour se bien rendre compte des effets vraiment extraordinaires que produit le piano obéissant à la volonté consciente, raisonnée, étudiée de ce virtuose exceptionnel, type idéal de la perfection rêvée ; soit qu'il s'agisse de l'interprétation des romantiques fantaisies de Listz ou de ses concertos, d'un andante de Mozart, d'une sonate de Weber, des nocturnes ou des polonaises de Chopin. Un ami regretté, Alf. Jaell, le mari de la grande virtuose Mme Jaell, m'a souvent rappelé F. Planté par le sentiment expressif et poétique de son jeu, par les sonorités moelleuses, suaves, aériennes, qu'il obtenait du piano. Qualités d'autant plus remarquables, qu'elles faisaient contraste avec l'exécution énergique, vibrante et très colorée de sa chère compagne, Mme Jaell, née Traumann.

Field, Chopin Schumann, Schubert, Mendelssohn, Heller, Rosehain, Hiller, ont poétisé la sonorité du piano dans leurs nocturnes, dans

leurs ballades, romances sans paroles et dans leurs pièces caractéristiques : Litolff, Rubinstein, Reinecke, Brams, Saint-Saëns, Listz, ont porté la puissance sonore et l'intérêt symphonique du piano au suprême degré ; mais dans toutes ces modifications de style, les perfectionnements du mécanisme, l'étendue du clavier, la voix expressive, timbrée, vibrante et chantante, des pianos ont toujours suivi, soutenu, aidé compositeurs et virtuoses à traduire leurs inspirations et les effets cherchés, dans le sentiment voulu, avec la sonorité désirée.

Les grands virtuoses du piano et les compositeurs qui sont restés exécutants vaillants, se distinguent tous, non seulement par le style de leurs œuvres, mais par leur manière de phraser, par une sonorité individuelle qui tient aux enseignements reçus, mais tout particulièrement aussi au tempérament, à la sensibilité native et à l'organisme. Les natures rêveuses, délicates, impressionnables, charmeuses, poétiques, ont une sonorité très distincte, tout à fait différente de celle que produisent et donnent naturellement les virtuoses au tempérament nerveux, au caractère énergique, inclinant aux effets puissants, aux contrastes accusés. Ces tendances innées peuvent certainement se modifier par l'étude, par le goût plus formé, par l'esprit d'analyse. Les artistes de talent et de style savent unir la douceur à l'énergie, les accents tendres à ceux que

commande la passion; mais il n'y a rien d'absolu dans notre appréciation de la sonorité particulière aux maîtres de la virtuosité; professeurs et disciples obéissent indiscutablement à une loi de nature et subissent cette double influence qui tient, nous venons de le dire, tout à la fois à l'organisme, à l'éducation professionnelle et au style individuel. Clementi, Hullmandel, Cramer, Dusseck, Field, tiraient du piano une sonorité qui provenait à la fois de la nature des instruments, des procédés d'exécution et du tempérament individuel. Steibelt, Ignace Pleyel, Louis Adam, Hummel, Moschelès, obtenaient du piano une sonorité plus profonde, plus chantante, plus colorée. Les progrès de la facture et un style plus brillant avaient amené cette importante modification dans la manière de phraser et de produire le son. Henri Herz, Kalkbrenner, Pixis, etc., ont aussi apporté une note très personnelle à cette époque de transformation de style, et de modification du goût musical. Chopin et Listz, individualités géniales très dissemblables, personnifient depuis cinquante ans deux écoles de style très différent, s'unissant par certains côtés d'expression et de bravoure, par d'audacieuses innovations, rompant ouvertement avec les principes traditionnels de l'expression tempérée, de la mesure rigoureuse et des préceptes de l'enseignement méthodique. Notre

admiration pour ces deux grands artistes, virtuoses exceptionnels et vraiment prodigieux, est assez vivace et sincère pour nous permettre quelques réserves. En laissant de côté les mérites transcendants de ces compositeurs, dont l'un fut incontestablement un créateur génial, et le second un grand musicien, riche d'idées originales, mais visant trop aux effets excentriques par horreur de l'ordinaire et du banal. Nous devons reconnaître que les deux célèbres virtuoses ont, par les qualités de leur exécution et par les effets particuliers de sonorité de leurs compositions, imposé aux grands facteurs dont ils étaient les amis affectionnés, des recherches heureuses, des perfectionnements importants, visant la tenue et la qualité du son, la variété des timbres, la puissance de résistance du mécanisme sous l'action des attaques du clavier, l'emploi des pédales et des étouffoirs, enfin la docilité expressive et chantante des touches rendues sensibles aux pressions les plus délicates.

Il faut aussi reconnaître l'influence que Bertini, Ch.-V. Alkan, Ravina, Schuloff, Dreischock, Litolff, Delioux, ont exercée sur le goût musical, par leurs œuvres spéciales de piano et aussi par leur bravoure d'exécution. Mais il faut admirer, sans réserve autre que l'abus fait du procédé, l'école chantante, sonore et si ingé-

nieuse dans ses effets, de Sigismond Thalberg.

Cette période triomphante de l'arpège, du chant au médium du piano, fortement accusé par une accentuation profonde, puis enveloppé par de rapides et brillantes arabesques comme d'une gaze légère, transparente, diaphane, a prouvé par de nombreuses combinaisons sonores, par une meilleure disposition des timbres, que la voix du piano pouvait parfaitement reproduire les nuances de l'accent vocal et suivre la phrase chantante dans ses différents modes d'expression.

Dœlher, Prudent, de Kontski, Goria, Osborne et toute la pléiade des pianistes français, que le très ingénieux système de Thalberg avait séduits, émerveillés, ont suivi pendant vingt ans les errements tracés, les procédés trouvés ou tout ou moins si bien exposés par Thalberg; puis, ainsi que nous l'avons dit, l'abus excessif et souvent maladroit de cette méthode sonore a fait renoncer à l'usage si fort à la mode de l'arpège et de ses dérivés.

L'école moderne du piano n'est plus aux grandes fantaisies, aux variations brillantes, aux paraphrases de concert. Les courants classiques et romantiques ont changé. Les *sonates* et les *toccates* sont des raretés que se permettent seulement de loin en loin les compositeurs désireux de prouver qu'ils ont su garder précieusement les traditions des grands maîres. C'est ainsi que

nous pouvons citer des sonates de H. Herz, Thalberg, A. Mereaux, d'Argenton, Lacombe, Schuloff, Schumann, Heller, Barbedette, Ritter.

L'heure présente est aux concertos symphoniques, aux transcriptions vocales et instrumentales, aux romances sans paroles, aux pièces caractéristiques expressives ou pittoresques dans le style de Schumann, Bizet, Heller, Rosehain.

Les compositeurs qui ont écrit des concertos symphoniques, comme Listz, Reineke, Litolff, Rubinstein et Saint-Saëns ont eu sous la main des instruments d'une sonorité éclatante, d'une voix timbrée et chantante, où les traits rapides et brillants éclatent limpides, distincts et vivement colorés; mais ces mêmes pianos se prêtent aussi avec la même perfection aux nuances fines et délicates, aux accents expressifs et tendres, tout aussi bien qu'aux accents stridents et aux effets de puissance extrême, dans les formidables tutti de l'orchestre.

Mais si compositeurs et virtuoses ont, par leurs œuvres, par leur brillante exécution, par leurs conseils et leurs indications motivées, fait progresser l'industrie artistique de la facture, on ne peut méconnaître que les professeurs expérimentés, les maîtres habiles passant leur existence à enseigner l'art de bien dire, donnant à chaque instant l'exemple à suivre, le procédé le meilleur pour obtenir une belle qualité de son,

pour phraser avec goût et nuancer avec justesse, ont exercé une très grande et très salutaire influence sur la bonne facture des pianos. L. Adam, Pradher, Boëly, Boïeldieu, Jadin, Chaulieu, Lemoine, les frères Herz, Zimmermann, moi peut-être, et beaucoup d'autres artistes ignorés, mais respectueux de l'art, enseignant avec conviction les précieuses traditions du passé et notant les observations nombreuses que leurs études de chaque jour les ont mis à même de faire, ont exercé sur le goût musical, sur le style et sur la facture instrumentale. Nous pouvons affirmer que les chefs des grandes maisons, tout en étant pour la plupart des musiciens très distingués et de savants acousticiens, font souvent appel à l'expérience, au jugement des artistes qu'ils savent sincères, amoureux de la vérité. C'est ainsi que s'expliquent les associations heureuses de facteurs habiles et de virtuoses célèbres ; quelquefois aussi, il n'y a pas association, mais un contact entre virtuoses et fabricants, pour essayer et jouer les pianos de la maison. L'artiste devient alors un employé et engage sa liberté d'appréciation.

Citons encore, parmi les maîtres de l'école allemande, Taubert, musicien du plus haut mérite, dont la double action de compositeur et de virtuose a certainement exercé une notable influence sur le goût musical et sur les progrès de l'art. Le nom de Taubert est à peine connu

de quelques pianistes, par son important recueil d'études de concert et quelques pièces publiées par les éditeurs Lemoine et Bichault. Ce maître, qui aujourd'hui a soixante-treize ans, a produit depuis cinquante ans un nombre considérable d'œuvres de la plus haute valeur. Dix opéras, cinq symphonies, des psaumes, des messes, des chœurs, des cantates, des trios, des quatuors, pour piano et instruments à cordes, des sonates concertantes pour piano et violon, des sonates à quatre mains, des sonates et des concertos pour piano et orchestre, un nombre considérable de caprices, fantaisies, rondos, airs variés, romances sans paroles, pièces caractéristiques pour piano, et plusieurs recueils de ravissants *lieder*, qu'un traducteur habile et délicat comme Wilder devrait se hâter de faire connaître aux amateurs passionnés de Schubert et Schumann.

Taubert a renoncé à la vie militante des concerts après avoir, pendant de longues années, dirigé la chapelle du roi de Prusse et conduit avec une grande autorité l'orchestre du Théâtre-Royal. Comme virtuose, le jeu de Taubert produit des effets charmants par la belle qualité de son et l'exquise délicatesse de son toucher.

La sonorité ample et très vibrante que notre cher collègue et ami Delaborde tire du piano, tient à sa ferme articulation et aussi à la nature de sa main.

Ce grand virtuose se joue des difficultés les plus ardues avec une facilité incomparable, mais ce que nous apprécions surtout dans son exécution magistrale, c'est la pondération de son style, qui évite les effets obtenus par les exagérations de force ou par de petites mignardises. L'excellent maître dont l'enseignement fait école et qui ajoute toujours l'exemple au précepte, l'exécution à la leçon orale, sait parfaitement, lorsque le sentiment l'exige, démontrer *ex professo* l'art de phraser avec goût, avec charme; en un mot, son jeu expressif et coloré peut très bien se plier aux nuances les plus délicates. Les novelettes et les pièces romantiques de Schumann, les *Promenades d'un solitaire* de St. Heller, les romances sans paroles de Mendelssohn et les nocturnes de Chopin n'ont pas d'interprète plus poétique, plus préoccupé de la qualité du son, de la vérité expressive. A côté de notre cher ami Delaborde, il nous est particulièrement agréable de citer le virtuose compositeur Diémer, pianiste au jeu fin, délicat, souple, élégant, dont le style correct, naturel, et l'exécution limpide et brillante s'harmonisent si bien avec les pianos d'Érard, aux claviers légers et dociles. Diémer est bien certainement avec Planté, un des pianistes de l'école moderne, dont le talent de virtuose, la belle manière de faire parler et chanter le piano, affirment les progrès immenses de la facture moderne. A. Duvernoy est aussi un

des artistes qui tirent du piano la plus belle sonorité, la plus grande variété de timbres. Son interprétation des concertos de Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, a montré non seulement la grande autorité de son style, mais encore la délicatesse exquise de son jeu expressif, coloré, aux nuances fines, délicates, et toujours sobres et contenues.

Nous allons en quelques lignes esquisser les qualités spéciales et caractéristiques du très populaire pianiste Schuloff, dont nous avons précédemment tracé la physionomie distinguée dans notre recueil des pianistes célèbres.

Virtuose brillant, improvisateur habile, compositeur élégant, mélodique, original, Schuloff est rapidement devenu un de nos compositeurs de salon et de concert les plus à la mode : tempérament nerveux, expansif, mais doué de beaucoup de tact et d'esprit, Schuloff ne tombe jamais dans l'exagération du sentiment ou dans les effets bruyants, il tire du piano une sonorité bien en dehors, il pétrit le clavier par l'action très indépendante des doigts, et si parfois, pour conclure et saluer le public, il quitte un peu brusquement le piano, lève les mains en l'air, il n'y a pas d'effet calculé comme chez quelques virtuoses excentriques. Je n'ai pas à revenir ici sur mon appréciation du talent de Schuloff comme virtuose et compositeur, mais je complète ma précédente étude en rappelant l'ac-

tion vivace du célèbre pianiste, popularisant par ses œuvres d'une sonorité si bien comprise les qualités des pianos modernes. Comme Chopin, Stamaty, Gottschalk, Schuloff, tout en jouant avec plaisir les pianos de tous les bons facteurs, m'a paru avoir une prédilection pour les pianos de la maison Pleyel. Mais, pour être juste et vrai, il faut ajouter que Pleyel et Chopin avaient témoigné à Schuloff une sincère et vive affection et que des liens d'une mutuelle amitié unissaient le grand facteur à ces éminents artistes.

Stephen Heller, que nous estimons être un maître de premier ordre, et dont les compositions spéciales doivent prendre place à côté de celles de Mendelssohn, Schumann, Chopin, s'est, depuis de longues années, retiré de la vie militante de virtuose. Malgré sa grande habileté de pianiste, et son talent d'exécution au coloris suave, au tact délicat, à l'expression naturelle et sympathique, Heller a renoncé à jouer en public. Il laisse aux jeunes pianistes assez musiciens pour apprécier ses œuvres riches d'idées, et si admirablement écrites, le soin de les interpréter dans le sentiment voulu ; avec cet esprit de pondération qui est un des caractères distinctifs de ses œuvres d'un style si pur, où les ressources de la facture moderne du piano sont employées avec un art si parfait. Mais, malgré la modestie

extrême qui tient Heller éloigné des succès bruyants, il nous a été donné quelquefois de l'entendre improviser, et aussi nous initier *avant la lettre* à des œuvres encore sur le chantier. Nous avons pu ainsi nous rendre compte de ce mode d'exécution ferme et sobre, de cette manière excellente de produire le son en serrant le clavier de près, où jamais un mouvement inutile ne distrait l'attention du charme persuasif d'une diction claire, nette et limpide ; où ne se produisent pas, à la grande surprise des amateurs d'effets, des éclats de sonorité bruyantes et violentes. L'exécution de Stephen Heller et la sonorité onctueuse et persuasive qu'il tire du piano sont bien en harmonie parfaite avec son genre d'esprit distingué et fin ; car le grand artiste si modeste dans ses ambitions, mais si ferme dans ses convictions, dans sa foi musicale, s'est volontairement résigné à vivre en dehors des agitations artistiques. Recueilli, calme, tranquille, cultivant l'art pour lui-même, pour les jouissances intimes et délicates qu'il lui donne, ayant horreur du bruit, de la réclame, de toute espèce de charlatanisme, Heller vit en solitaire, non en misanthrope, souriant mélancoliquement à nos grandes agitations, à nos petits ridicules, à nos mesquines jalousies. Heller dont la vue a été usée par un travail incessant, et qui habite la France depuis quarante-six ans, vient d'être dé-

coré de la Légion d'honneur en février 1884.

Nous nous faisons un devoir de mentionner, au nombre des maîtres étrangers dont l'influence prépondérante a très réellement fait progresser le goût des fortes études, élevé le niveau de l'enseignement du piano, Auguste Dupont, l'éminent maître belge qui dirige depuis longues années une des classes supérieures au Conservatoire royal de Bruxelles. Compositeur de haut style, virtuose très habile et professeur expérimenté, ce maître, né à Ensival, province de Liège, en février 1828, reçut les premiers enseignements du piano de son père, musicien distingué; puis il fut admis au Conservatoire de Liège. Pendant plusieurs années, il suivit la classe de Jalheau, très bon artiste procédant de l'école de F. Kalkbrenner et de J. Herz, que l'on n'a pas apprécié à sa réelle valeur comme un professeur exceptionnel. Comme mon ami regretté Ém. Prudent, A. Dupont, après avoir fait ses humanités musicales au conservatoire de Liège, a vécu retiré pendant près de dix ans, travaillant nuit et jour pour acquérir par un travail opiniâtre, réfléchi, par d'incessantes études spéciales, un talent individuel, soit par la bravoure d'exécution, soit par le style et la sonorité. Je ne suivrai pas méthodiquement la progression ascendante de cette éducation musicale accomplie lentement, par la volonté énergique d'un

musicien passionnément amoureux de son art, visant toujours le mieux à obtenir, les progrès à réaliser, non par inclination pour le succès, mais pour atteindre avec certitude une perfection relative. Du jour où ce vaillant artiste, fortifié par les encouragements d'amis sincères, put se croire assez sûr de lui pour produire en public ses compositions et affirmer sa virtuosité, A. Dupont se résolut à voyager en Belgique, en Allemagne, en Prusse et en Saxe. Mais avant de tenter ces épreuves décisives pour l'artiste qui veut mériter les suffrages des connaisseurs, des amateurs de goût formant la majorité du public des concerts, A. Dupont écrivit plusieurs œuvres importantes pour confirmer son incontestable valeur d'exécutant et de compositeur. Un concerto avec orchestre, un trio, une sonate et plusieurs fantaisies originales, devaient prendre place dans ses programmes, à côté des œuvres classiques des maîtres. Pendant ces années de pérégrinations et de contact journalier avec le public, le style du vaillant artiste acquit la fermeté et l'autorité que peuvent seules donner l'expérience, la réflexion, l'audition d'autres virtuoses, et la comparaison des différentes écoles. En rentrant en Belgique, en 1852, après une série de concerts donnés à Berlin, A. Dupont avait conquis une réputation de virtuose assez grande,

assez incontestée pour qu'une place de professeur de piano au Conservatoire royal de Bruxelles lui fût offerte.

Auguste Dupont accepta cette honorable position. Quelques mois plus tard, une nouvelle tournée en Hollande et à travers toute l'Allemagne, permit d'apprécier l'influence artistique de l'école sur le compositeur et l'exécutant. A. Dupont avait renoncé à ses premiers procédés de soliste de concert, et aux effets qui portent sur la généralité du public. Le style de ses œuvres originales, toccates, sonates, trios, quatuors, concertos symphoniques, variations sérieuses, variations chromatiques, rondes ardennaises et grand nombre de charmantes petites pièces caractéristiques, contes de foyer, chanson de jeune fille, pluie de mai, chanson hongroise, prouvent victorieusement la souplesse de talent, la richesse d'imagination et le style élégant, ferme et correct du célèbre professeur belge. Il m'est donc particulièrement agréable d'inscrire dans ce livre, écrit en vue de la glorification du piano, le nom de mon collègue dans l'enseignement et d'affirmer l'influence très heureuse que son école et son style ont exercée sur l'élévation des études et la perfection du goût. A. Dupont n'appartient pas à la phalange bruyante des pianistes qui affirment leur énergie musculaire en brisant les cordes et les marteaux, obligés de succomber

sous leurs puissantes étreintes. Il est, comme nous peut-être, de l'école du bien dire, n'en déplaise à certain critique grincheux dont j'aurai bientôt l'occasion de parler.

Listz, que l'on peut sans flatterie classer comme Paganini parmi les virtuoses les plus étonnants, les plus extraordinaires qui se soient produits depuis un siècle, est un grand artiste par l'intelligence, par ses vastes conceptions, par ses visées audacieuses et souvent géniales. Nous avons, dans nos pianistes célèbres, consacré à ce grand artiste, quelques pages dont on nous a plusieurs fois fait l'honneur d'extraire des citations. Nous ne répéterons pas ce que nous avons précédemment écrit sur ce musicien célèbre, qui personnifie admirablement les tendances généreuses, les aspirations vivaces des romantiques de 1830. Malgré ses soixante-treize ans, le merveilleux virtuose est encore le plus vaillant de tous les pianistes : s'attaquant sans crainte, sans hésitation, aux difficultés les plus ardues, aux traits les plus enchevêtrés, Listz se joue avec une aisance incomparable des complications de mécanisme les plus extraordinaires. Très instruit, érudit même, ce grand artiste, doué d'une riche imagination et d'une puissance de volonté incomparables, a conservé vivaces toutes les ardeurs de la jeunesse et sa foi entière, inébranlable dans les formes romantiques. Listz, qui, il y a

environ cinquante ans, habitait dans la chaussée d'Antin une maison appartenant à la famille Érard, a toujours été le pianiste privilégié, aimé admiré de ces célèbres facteurs. Habitué dès son enfance à s'exercer sur ces claviers dociles, ne faiblissant jamais sous les étreintes énergiques de ses audaces de virtuose, Listz a toujours eu une prédilection marquée pour les pianos de la maison Érard. Thalberg, lui aussi, a manifesté la même conviction, la même sympathie pour ces instruments à la voix vibrante, chantante, répondant si admirablement et avec tant de précision aux attaques les plus vives et les plus énergiques.

Listz a écrit un très grand nombre de pièces spéciales pour piano : fantaisies, impressions de voyage, rapsodies, paraphrases de concert, d'admirables arrangements des symphonies de Beethoven, des lieder de Schubert, des soirées de Rossini, des mélodies de mSchuann, et des études transcendantes, etc. Mais les compositions symphoniques et de musique religieuse, messes et oratorios, et les habiles arrangements pour orchestre ont maintes fois affirmé que le virtuose merveilleux était aussi un maître aux audaces géniales, capable de produire des œuvres de grand jet, possédant tous les secrets de la science et ayant allumé le flambeau de ses inspirations au foyer incandescent des plus sublimes poésies. Improvisateur fantai-

siste, à l'imagination enfiévrée, aux harmonies colorées, aux audaces imprévues, Listz ne conduit pas toujours sa pensée suivant les données voulues, les lois imposées par l'art scolastique, mais il s'abandonne aux impressions du moment, aux caprices que lui dicte sa féconde inspiration, qui l'entraîne plus souvent qu'il ne la guide. Possesseur d'un mécanisme prodigieux, inimitable, ayant sous la main et présent à l'esprit tout un arsenal de traits éblouissants, d'effets surprenants de sonorité, murmures éoliens, ou tempête échevelée, Listz évoque à sa volonté des idées souriantes, gracieuses et tendres, ou par opposition, il fait appel aux accents énergiques, stridents et puissants. Il excelle dans ces contrastes à nuances tranchées. Parfois même, il abuse de sa force nerveuse dans les attaques violentes du clavier ou dans les traits chromatiques, aux octaves graves du piano; les marteaux, n'ayant pas toujours l'élasticité voulue pour résister à ces impulsions par trop vives, succombent dans ces luttes inégales.

Tout en admirant très sincèrement le virtuose si génialement doué comme imagination et intelligence, nous ne pouvons approuver certains effets excentriques, faits pour éblouir les ignorants, mais qui nous semblent de réelles fautes contre le goût.

Il y a à peu près vingt-cinq ans, Listz eut le désir d'avoir, réunis sous la main, un piano à

queue d'Érard et un orgue Alexandre. Ce caprice du grand artiste fut réalisé à souhait, et j'ai eu maintes fois occasion de l'entendre, ainsi que Daussoigne, Méhul, le fils du célèbre théoricien, le petit-neveu de l'auteur de *Stratonice* et de *Joseph,* jouer ces deux instruments réunis, soudés l'un à l'autre, résonnant simultanément, ou dialoguant comme animés par l'inspiration de deux virtuoses. F. Listz avec ses merveilleuses facultés d'improvisateur et ses fougueux effets de sonorité, tirait de prodigieux effets de ces instruments jumeaux, qui sous ses doigts, n'avaient qu'un cœur, qu'une âme. Mais bien peu d'artistes ont, soit l'étonnante facilité d'assimilation de Listz, soit l'énergique volonté de Daussoigne. Pour tirer de cet immense piano-orgue à deux claviers à main, et clavier à pédales tous les effets particuliers aux deux instruments, il importait d'être deux fois virtuose au piano et à l'orgue, et de savoir présenter successivement chaque instrument dans les conditions de sonorité les meilleures pour faire valoir, soit les qualités de brio et de légèreté du piano brodant sur les chants soutenus de l'orgue, ou bien encore accompagnant de fines arabesques, de traits bien rythmés, quelque suave cantilène récitée par le jeu du hautbois. Malgré le puissant attrait et l'effet produit par ces accouplements sonores du piano et de l'orgue, les ingénieux facteurs ont dû renoncer

à cette fabrication qui ne pourrait convenir qu'à un petit nombre d'artistes exceptionnels. Une variété de fabrication qui me paraît d'un intérêt plus pratique et d'une incontestable utilité par ce temps de précoce virtuosité, où nous voyons chaque jour de jeunes enfants de huit à onze ans exécuter les inventions de J.-S. Bach, les études de Clementi et de Cramer, les concertos de Field ou Dusseck, souvent gênés par des accords, par des octaves et des traits qui exigent une extension de mains qui dépasse la limite de leurs moyens naturels. Il serait bon, et ce me semble tout à fait normal, de facturer quelques pianos de petit modèle dont les touches sensiblement plus étroites, permettraient aux petites mains d'atteindre facilement les octaves, et leur donneraient aussi la possibilité d'attaquer intégralement les accords sans supprimer aucune note, et sans modification toujours regrettable de la structure textuelle des traits.

L'agrandissement progressif et naturel de la main permettrait, à l'heure voulue, de faire retour aux pianos d'un clavier de format ordinaire. On éviterait ainsi aux enfants une dépense de force inutile, des écarts de doigts et des contorsions de mains souvent très difficiles à corriger lorsque les habitudes datent de plusieurs années. Mais, du reste, nous avons peine à comprendre cette étrange anomalie. L'usage d'instruments de petit modèle a de tout temps

existé pour les enfants qui étudient le violon et le violoncelle, le piano seul est excepté, et pourtant le nombre des jeunes pianistes, dont la main n'est pas suffisamment développée en raison de la virtuosité acquise, est relativement considérable. La correction du travail, la continuité des progrès, auraient à bénéficier de l'exécution intégrale et sans simplifications, souvent mal faites, d'œuvres qui sont bien du degré de force atteint. Nous croyons utile de signaler cette lacune aux facteurs artistes. Revenons à Listz, qui, tout enfant, avait une extension de mains tout à fait exceptionnelle.

Ce grand artiste dont la haute intelligence et les riches facultés musicales ont projeté un rayonnement extraordinaire dans les fastes de la virtuosité, a très certainement exercé une influence immense sur le mode de facture des pianos. Son action prépondérante comme celle de Kalkbrenner, de Herz, Thalberg, Chopin, s'est surtout exercée par la puissance sonore et la force de résistance que les facteurs se sont étudiés à donner à leurs instruments. Pour les attaques énergiques jusqu'à la violence, il a fallu des cordes métalliques d'une essence plus élastique, moins friables, pouvant résister aux propulsions vivaces de marteaux d'un calibre plus fort. Il a fallu aussi que les tiges de ces marteaux soient, malgré leur

légèreté, assez solides pour ne pas se briser sous l'impulsion donnée par des virtuoses trop prodigues de leur force, tenant à produire des effets de sonorité d'une puissance inconnue avant eux. Ces pianistes endiablés étaient la terreur du vieux Cramer, qui admirait leurs audaces d'exécution, mais appréciait médiocrement leur méthode de faire parler le piano. Les grands facteurs de 1830 à 1855, qui ont tenu à honneur de répondre à toutes les exigences de leurs virtuoses de prédilection, ont voulu mettre à leur disposition des instruments ayant toutes les qualités sonores et expressives, donnant toutes les nuances de douceur et de force, en passant graduellement par les tons les plus délicats, les plus harmonieux, pour atteindre au *summum* de l'énergie. Enfin, des claviers obéissant avec une précision et une instantanéité telles, que les audaces fantaisistes les plus transcendantes et les accents expressifs et dramatiques des grands maîtres de la symphonie et du drame lyrique ont eu sous les doigts de Listz, Thalberg, Alkan, Chopin, etc., des instruments parfaits pour traduire et interpréter leurs admirables inspirations.

Malgré un immense talent, Listz est resté un peu enclin au charlatanisme. Adoré par le public qu'il a ravi, fanatisé, par le prestige de sa prodigieuse virtuosité, par le charme étincelant

de son esprit, par sa nature éminemment distinguée, par sa physionomie dantesque, F. Listz, dont la vie est un long poème, semé d'idylles et de drames, tient non seulement à intéresser et émouvoir, il veut aussi frapper d'étonnement, éblouir, dût-il étourdir. Nous le répétons encore, Listz a toujours joué de préférence les pianos d'Érard, seuls assez résistants pour traduire, suivant ses désirs et ses aspirations, toutes les nuances de sonorité et d'accents, depuis les pianissimos les plus éteints jusqu'aux élans de force et de puissance poussés à l'extrême, alors que le virtuose, surexcité, veut seul lutter d'énergie avec les masses orchestrales.

A. Rubinstein et son frère regretté sont aussi de cette école de coloristes, procédant par contrastes s'élevant jusqu'aux sonorités les plus stridentes. Nous avons bien des fois entendu l'illustre artiste, quoiqu'il ait pour habitude d'oublier d'inviter ses confrères parisiens, moi compris, qui fais assidument étudier ses œuvres. Nous retrouvons en Rubinstein beaucoup des qualités transcendantes de Listz, et aussi quelques-uns de ses défauts, il y a des taches au soleil. Comme son grand modèle, le célèbre pianiste moscovite est inégal, il a ses jours et ses heures de triomphe. Les concertos de Weber ou ceux de Mendelssohn, admirablement interprétés dans une veine heu-

reuse, seront une autre fois émaillés de fausses notes. Mais ces rares accidents, qui donnent la mesure des influences nerveuses qui agissent sur le vaillant artiste, ne diminuent pas d'un atome son immense talent de virtuose, et n'effleurent pas la haute personnalité du compositeur. Rubinstein, comme ses brillantes émules et compatriotes, Mmes Menter, Essipoff, joue de préférence les pianos à queue d'Érard. Le timbre sonore, chantant et brillant de ces instruments, convient de préférence aux virtuoses qui interprètent les concertos symphoniques de l'école moderne. Dans ces œuvres de haut style, le piano doit élever la voix, et le son doit porter; car le rôle important qui lui est assigné dans la symphonie, exige une sonorité plus intense, une plus grande dépense de force. Dans les concertos, vieux modèles, de Mozart, Hummel, Moschelès, Weber, Mendelssohn, Herz, un orchestre discret, des dessins légers, des timbres choisis, un dialogue clair, laissent souvent prédominer le solo, et permettent au pianiste d'intéresser et de charmer sans une trop grande dépense de force.

Henselt, pianiste et compositeur d'une très grande valeur, est né le 12 mai 1814, dans une petite ville de Bavière

Ce virtuose d'un talent tout à fait exceptionnel n'est connu en France que d'un très petit nombre de musiciens par ses recueils d'études

de concert d'une difficulté transcendante, et d'un grand charme mélodique. Dès sa plus tendre enfance il manifesta un goût très vif pour l'étude du piano. La Providence, sous les traits d'une femme du monde, amateur de grand talent, compositeur même d'une réelle valeur, prit sous sa protection immédiate, sous sa tutelle affectueuse et dévouée, le jeune Henselt dès l'âge de dix ans jusqu'à dix-sept ans, époque à laquelle le futur grand artiste avait acquis, grâce aux leçons de sa bienveillante protectrice, non seulement une exécution très brillante, mais un toucher d'une correction et d'une délicatesse exquises. Le jeune virtuose devait aussi aux excellents conseils de sa bienfaitrice toutes les notions préliminaires de la science harmonique. Le commerce intellectuel de familles distinguées, qui prenaient un vif intérêt aux progrès et à l'avenir du jeune artiste en fit, en même temps qu'un musicien de haute valeur, un homme instruit, d'un esprit cultivé, et pourtant, si ma mémoire est exacte; plusieurs élèves russes de mes relations, et qui ont connu Henselt dans sa vie intime, m'ont affirmé qu'en prenant des années, le caractère de ce grand virtuose, le meilleur maître de Pétersbourg, était devenu rude jusqu'à la violence. Henselt a été le professeur des princesses de la famille impériale russe bien avant Rubinstein, et n'était la vieil-

lesse qui commence à l'atteindre, il serait encore le premier de tous les pianistes moscovites. Henselt, passionné pour la virtuosité et désireux d'acquérir une instruction technique, s'est fait pendant un an le disciple docile et soumis de Hummel, ce maître improvisateur à la belle sonorité, au style pur et noble, qui certainement sans l'immense rayonnement du puissant génie de Beethoven, occuperait dans l'histoire de l'art musical une des premières places, mais qui comme pianiste et chef d'école est l'égal de Clementi. Henselt a poussé l'amour de l'étude jusqu'à l'exagération, travaillant son mécanisme huit et dix heures par jour, et n'étant jamais satisfait d'une façon absolue de son exécution, que tous les artistes qui ont été à même de l'entendre m'affirment avoir été d'une perfection idéale. Henselt, malgré son immense talent de virtuose est resté timide et défiant de lui-même, et ses nombreux concerts dans toutes les villes d'Allemagne n'ont pu vaincre cette prédisposition nerveuse. Avant de se fixer en Russie, en 1838, Henselt a séjourné à Berlin, Weimar, Dresde, Leipsig, Breslau, Vienne, où il a suivi l'enseignement du savant harmoniste Sechter. Fixé, par sa haute position de pianiste de l'impératrice de Russie, à Pétersbourg, le célèbre virtuose a tout à fait renoncé aux voyages.

Il faut citer dans son œuvre de compositeu

deux beaux concertos, un recueil de vingt-quatre, études, de nombreuses pièces légères charmantes. Henselt, qui a aujourd'hui soixante-dix ans, a renoncé à la vie militante de pianiste de concert ; mais la réputation très justifiée de grand virtuose qu'il a dans toute l'Allemagne, en Russie et parmi nous nous impose le devoir de saluer en lui un des maîtres les plus éminents de l'école moderne du piano. Son influence sur les progrès de la virtuosité et sur l'art de faire chanter le piano a été considérable.

Un volumineux dictionnaire suffirait à peine pour la nomenclature des nombreux virtuoses étrangers, et tout particulièrement des pianistes qui sont venus demander à la France, à Paris, la consécration d'une célébrité déjà acquise par de nombreux succès. Je n'ai ni le temps ni la volonté de faire ce relevé, qui pourtant ne manquerait pas d'un certain intérêt et répondrait victorieusement aux critiques malsaines des donneurs de conseils, plus ou moins germaniques. En effet, ou nous sommes des ignorants, incapables d'apprécier et de comprendre les sublimités artistiques étrangères à notre tempérament, ou nous sommes des hommes de goût, d'esprit, doués de sensibilité et de tact artistique, et alors que l'on ne vienne pas constamment nous faire la leçon et nous enseigner, suivant les lois teutoniques, l'art de comprendre

ou de bien dire. Ce trop long préambule a la prétention de m'excuser si je ne mentionne pas la longue litanie des virtuoses étrangers qui mériteraient de figurer dans cette modeste étude musicale, tout particulièrement instrumentale.

Hans de Bulow, que nous avons eu plusieurs fois la satisfaction d'entendre dans ses concerts donnés à Paris, est un des musiciens les plus admirablement doués de l'époque moderne. Son érudition, sa parfaite connaissance des œuvres et du style des maîtres, sa mémoire prodigieuse et vraiment incomparable lui permettant de diriger de souvenir les partitions les plus ardues, en font un artiste tout à fait exceptionnel. Virtuose d'une très grande valeur, le gendre affectionné de Listz a été l'un des plus ardents précurseurs et propagateurs de l'école wagnérienne. Le très célèbre symphoniste s'est montré, suivant ses habitudes, d'une reconnaissance très problématique à l'égard de cet ami convaincu, dont le dévouement s'est maintes fois affirmé par le sacrifice de ses intérêts et l'immolation de ses plus chères tendresses. Hans de Bulow est un grand artiste et un habile maître, dont on peut ne pas partager la foi musicale et les préférences accordées à certaines visées de l'art moderne, mais que l'on doit estimer et aimer pour son grand talent et sa noblesse de cœur. Comme son ami et vaillant émule Tauzig, si tôt ravi à

l'affection de sa jeune et charmante femme. Hans de Bulow a fait paraître de nombreuses œuvres des maîtres classiques du piano, annotées par ses soins, enrichies de variantes d'un grand effet pour le concert. Nous le répétons encore, Hans de Bulow est le premier chef d'orchestre de l'Allemagne, le plus autorisé, le plus écouté.

Ch. de Bériot, le fils de la grande artiste Malibran, mariée à de Bériot le célèbre violoniste, a passé par l'École militaire belge, où il fut admis dans les armes spéciales, en 1850. Mais très heureusement pour l'honneur de l'art musical, le goût du jeune de Bériot pour le panache et les hauts faits militaires n'avait pas éteint sa passion innée pour la musique, et l'aspirant officier d'artillerie obtint du général commandant l'école l'autorisation exceptionnelle d'avoir un piano et un cabinet de travail. Les camarades d'école du jeune de Bériot étaient émerveillés de ses dons d'improvisateur et ravis aux heures de récréation de lui entendre exécuter, sinon avec grand style, du moins avec beaucoup de brio, des morceaux qui leur paraissaient atteindre l'apogée de la perfection. Mais le futur officier ne se faisait pas illusion; l'audition fréquente de son père et de quelques grands artistes lui donnait la mesure plus exacte de son savoir, le rappelait au sentiment de la réalité. Au moment de quitter l'École pour contracter un engagement

militaire définitif, M. de Bériot père, qui n'avait consenti qu'à regret à voir son fils entrer à l'École militaire, lui fit sans trop de peine, comprendre que la noble carrière des armes en Belgique n'offrait pas tous les brillants avantages rêvés, qu'on n'y a que bien rarement l'espoir de faire la guerre et de tuer un peu ses semblables; Mars et Bellone sont chez nos voisins des dieux pacifiques. Ch. de Bériot, cédant aux sages conseils de son père, renonça sans tristesse aux galons, au képi, à l'épée, et vint à Paris, en 1863, étudier la composition dans la classe d'Halévy. C'est à cette époque que j'eus le plaisir de connaître l'artiste éminent dont j'esquisse le portrait. M. de Bériot et son fils m'honorèrent de leur visite, cour d'Orléans, et j'ai gardé un bien excellent souvenir du plaisir que m'a fait l'audition du jeune virtuose.

Ch. de Bériot a suivi à Bruxelles les excellentes leçons de Kufferath, disciple affectionné de Mendelssohn; puis, à Paris, il a pris les conseils de mon excellent ami Rosenhain et également ceux de S. Thalberg. Grâce à cet enseignement éclectique, l'exécution de Ch. de Bériot est d'une correction de style parfaite, et, pour moi qui ai connu ces maîtres, je retrouve en lui les qualités distinctives de ces magistrales écoles. Mais ajoutons encore que c'est tout particulièrement par l'habitude incessante, journalière, de la musique de chambre faite avec son père, avec Vieux-

temps, Léonard, Chaine et tous les virtuoses de la musique concertante, que le style élevé, sobre et pourtant très ferme de Ch. de Bériot fils s'est affirmé. Virtuose habile et classé parmi les maîtres très estimés de l'école moderne, l'éminent artiste dont nous venons d'esquisser la vie modeste, laborieuse, si bien remplie, est un compositeur de grande valeur. Plus de quatre-vingts numéros d'œuvres de salon et de concert forment son contingent musical. Les pièces de genre, caprices, tarentelles, valses, romances sans paroles, nocturnes, polonaises, mazurkas, appartiennent à ses productions de jeunesse; mais depuis quinze ans au moins, Ch. de Bériot a tenu à honneur de ne produire que des compositions importantes d'un style très correct, très pur. Trois concertos pour piano et orchestre, deux quatuors, un trio, des suites d'orchestre, une ouverture, des recueils de mélodies pour chant, une symphonie en cinq parties (*Fernand Cortez*), prouvent victorieusement les hautes visées du jeune maître, et légitiment la réputation que ce vaillant artiste a su ajouter à l'illustration de ses parents. Homme distingué, lettré, fort instruit, Ch. de Bériot aime aussi passionnément la peinture et pourrait prétendre à de grands succès comme paysagiste; il se contente d'avoir une nombreuse et brillante clientèle d'élèves dont il est très apprécié, et n'a pas encore songé à ouvrir d'atelier.

Dans la première série de mes études sur les pianistes célèbres, j'ai esquissé la belle physionomie artistique de Bertini, maître génial ayant un style très personnel, et qui a exercé par ses ouvrages ayant trait à l'enseignement une action sensible sur le goût musical, sur le phrasé et sur la qualité de son à tirer du piano. A ce point de vue spécial, Bertini a certainement contribué aux modifications de style que les pianistes ses contemporains ont apportées dans leurs œuvres de salon ou dans leurs pièces de concert. Je ne chercherai pas à établir d'inutiles points de comparaison entre Bertini et ses imitateurs ou ses continuateurs ; je constate seulement un fait : l'influence considérable de Bertini comme chef d'école et créateur d'un genre ; le type popularisé depuis lui, des études de mécanisme, sous des formes expressives et chantantes ayant des allures caractéristiques très déterminées. La collection complète des études de piano à deux ou à quatre mains de Bertini, et aussi ses recueils spéciaux d'exercices, représentent une œuvre considérable, embrassant tous les degrés de force, du très facile à la virtuosité transcendante. Comme son illustre prédécesseur et indirectement son maître Clementi, Bertini a su aborder sous leurs aspects les plus variés toutes les formules de traits indispensables à posséder, en leur donnant un intérêt rythmique ou expressif. Par ses soins, par le

fait de son style personnel, la difficulté à vaincre a été présentée sous des formes attrayantes. C'est par plusieurs centaines que se chiffrent les études de ce maître, mélodiste au premier titre, mais dont la haute valeur de compositeur de musique concertante n'est pas assez appréciée. Bertini a écrit de nombreux trios, quatuors, quintettes, sextuors, un nonetto, des sérénades. La méthode de piano si admirablement annotée de judicieuses observations, écrite par H. Bertini, est un monument musical érigé à l'art d'enseigner. L'immense popularité de ses recueils d'études fut un acheminement, une admirable préface à l'école chantante du piano. Les facteurs dont les instruments ont été si bien traités et ménagés par lui doivent lui en être reconnaissants.

Il me semble très convenable de citer à côté du nom de Bertini celui de l'artiste modeste, intelligent et dévoué qui a mis tout son cœur à produire son œuvre ; j'ai nommé Lemoine père, le fondateur de l'importante maison d'édition que dirige avec tant de succès M. Achille Lemoine, son fils. L'enseignement spécial du piano est redevable à M. Lemoine père, de la publication de nombreux recueils d'études, qui forment avec la collection de H. Bertini un cours des plus complets et des plus variés. Les populaires études de Ravina offrent à elles seules une série complète, du facile au très difficile.

Les études de concert de Lefébure, Taubert, Henselt, Rosenhain, ont été publiées par les soins de cet éditeur artiste, musicien de goût, toujours empressé à rendre service à ses collègues et à se faire le promoteur des jeunes réputations. Le catalogue des compositions spéciales pour piano publiées par MM. Lemoine père et fils est d'une richesse indéniable et sans aucun parti pris de préférence pour une école. Tous les maîtres, tous les compositeurs de valeur ayant laissé un nom marquant dans l'histoire du piano, y sont représentés par des œuvres caractéristiques de leur style. M. Lemoine père, qui a excellé dans les arrangements faciles pour les jeunes élèves, a écrit une très bonne méthode de piano, dont le grand succès est justifié par la classification des exercices, des gammes, des pièces spéciales à l'accentuation, à la mesure; enfin, par un ordre et un enchaînement logiques, qui ne pouvaient être réalisés que par un professeur très expérimenté et formé aux bonnes traditions.

CHAPITRE XII.

De la sonorité du piano et de l'art de l'obtenir.

C'est un lieu commun de l'opinion que cette affirmation : « le son du piano est tout fait et dépend uniquement de l'habileté plus ou moins grande du facteur qui a construit l'instrument.» Le piano a une supériorité incontestable sur les instruments à archet et à vent, l'orgue seul excepté, c'est de se prêter à toutes les combinaisons harmoniques. On veut bien reconnaître ce précieux avantage ; mais, ajoute-t-on bien vite, le piano est d'une infériorité relative par le manque de tenue prolongée du son ; il ne possède pas, affirme-t-on avec la même assurance, la variété des timbres et cette diversité d'accents que donnent les différents coups d'archet ou les différents modes de diriger l'insufflation dans les instruments à vent. Le son est homogène d'un bout à l'autre de l'échelle, se modifie comme intensité, mais est le même pour tous les exécutants. La touche abaissée fait vi-

brer les cordes fortement ou avec douceur, mais, en fin de compte, le son est tout fait, dépend du facteur et non de l'artiste.

Ces affirmations irraisonnées sont autant d'erreurs, tout aussi bien que c'est un non-sens de dire que le piano ne pouvant prolonger indéfiniment le son d'une note tenue, on ne saurait lui accorder le mérite suprême, l'art de phraser et de chanter. Pour l'artiste de goût qui sait produire une bonne qualité de son et possède l'expérience, le tact nécessaire pour le bien conduire et le moduler, le piano est un instrument expressif, apte à produire les nuances les plus délicates, les plus subtiles, et, de plus, il est harmonieux, riche d'effets sonores très variés; enfin il se suffit sans avoir besoin de secours, ayant une voix timbrée et des vibrations prolongées très satisfaisantes.

Nous l'avons dit sommairement dans nos *Conseils d'un professeur,* le son obtenu sur le même piano varie suivant la souplesse et la délicatesse de tact de l'artiste, suivant sa nature personnelle et son degré d'habileté de main. La facture moderne a réalisé ce merveilleux progrès ; rendre les touches sensibles aux plus légères pressions des doigts, donner la possibilité de transmettre aux marteaux prompts à obéir le degré exact et précis d'action qu'ils doivent exercer sur les cordes, lesquelles répondent en donnant les sonorités les plus pénétrantes, les

plus subtiles, les plus individuelles. Les variétés infinies de son que l'on peut obtenir du piano tiennent à des causes multiples, dont nous allons énumérer quelques-unes : « La forme, la dimension, le mode de fabrication des marteaux, la nature du feutre recouvrant la tête qui frappe les cordes et les fait résonner. Ces procédés ont une action directe sur la sonorité obtenue, mais ajoutons à ces causes premières l'impulsion plus ou moins vive des doigts sur le clavier, l'attaque lente ou rapide de la touche, la pression des doigts, la nature de la main, son organisme. L'action spéciale de la marche du clavier et des marteaux influe très diversement sur la qualité et le timbre du son obtenu.

Une observation très curieuse et que l'on ne saurait mettre en doute, c'est que, tout aussi bien que la garniture des marteaux agit d'une manière très appréciable sur la mise en vibration des cordes, de même la nature de la main et des doigts, abstraction faite de la sensibilité native de l'exécutant, a une action immédiate sur le clavier, sur la transmission de volonté communiquée par la touche aux marteaux. Résumons notre pensée par un exemple : des doigts allongés, minces, flexibles, seront plus naturellement aptes à produire des sonorités douces, délicates, légères et brillantes. Cette induction n'est pourtant pas absolue et peut être modifiée par l'étude.

La qualité de son différera donc d'après la mise en mouvement du clavier par des doigts de nature différente, alors même que l'acquit des artistes sera le même. La touche reçoit l'empreinte très distincte, très individuelle de l'exécutant, que le virtuose effleure le clavier ou articule avec vivacité, qu'il enfonce profondément la touche, ou ne lui imprime qu'une action moyenne. Loin d'être tout fait, le son est à faire. L'élément premier, la voix du piano, son timbre particulier, dépendent bien en principe du mode de facture; mais la pâte sonore étant donnée par le créateur de l'instrument, et se prêtant avec plus ou moins de bonheur aux nuances expressives et colorées qui sont le charme de la musique, le piano deviendra par la volonté du virtuose, le reflet vivant de sa pensée. La sonorité malléable se modifiant sous l'action intelligente, sensible, raisonnée des doigts, pourra être successivement moelleuse, persuasive, onctueuse, ou ferme, énergique, stridente. Les accents de douceur ou de force, les couleurs sombres ou éclatantes, peuvent toutes êtres obtenues par la volonté inspirée du virtuose. Nous le répétons, le son varie à l'infini dans ses nuances les plus subtiles et les plus tranchées; il tient à l'organisme de l'artiste, à son tempérament nerveux ou lymphatique, à sa nature expansive ou rêveuse, à son esprit poéti-

que ou positif, à son caractère impressionnable, souple ou énergique.

Une main grasse, dont les doigts charnus seront suffisamment exercés aux différentes variétés d'attaque du clavier, obtiendra facilement et sans grands efforts une sonorité puissante, pour peu que le système nerveux s'y prête et seconde la volonté ; mais il va de soi, nous le répétons encore, que l'esprit d'observation et un travail spécial peuvent toujours, au point de vue du mécanisme, modifier les dispositions natives. Une ossature forte aux articulations prononcées, ou une main dont les doigts noueux, rebelles, manquent de légèreté et de souplesse, auront grand'peine, même avec un travail opiniâtre, à acquérir une sonorité douce, moelleuse, délicate ; par contre, une main normalement équilibrée et dont les doigts sont naturellement souples, obtiendra, sans une grande dépense de volonté, une sonorité onctueuse. Mais ce qui dominera toujours la nature de la main, l'essence sonore de l'instrument, c'est la sensibilité guidée par la réflexion et l'étude, c'est le sentiment du tact plus ou moins développé chez l'artiste.

La méthode employée pour faire parler le piano dans de bonnes conditions de sonorité varie sensiblement, suivant la nature souple, légère, ou ferme et résistante du clavier ; suivant le plus ou moins d'enfoncement des tou-

ches, et la promptitude avec laquelle elles obéissent au mouvement d'impulsion transmise aux marteaux, et la rapidité de retour au point de départ. Le toucher du pianiste qui aura l'expérience que donne l'étude journalière et l'observation pratique devra se modifier suivant les qualités malléables ou résistantes de l'instrument qu'il aura sous la main. Un bon clavier n'est jamais lourd, ni trop facile; il doit céder docilement aux pressions les plus délicates des doigts, mais pourtant offrir une résistance suffisante pour laisser au pianiste le sentiment du tact et lui permettre de bien apprécier la fermeté d'articulation des doigts.

Une trop grande facilité à céder à la pression cesse d'être une qualité et devient presque aussi nuisible pour la clarté du jeu, que peuvent l'être la pesanteur des touches, la lenteur et la non-flexibilité du mécanisme, qui donnent inévitablement un toucher empâté, lourd et dur. Un pianiste expérimenté appréciera rapidement les dispositions du clavier et ne tardera pas à savoir comment il doit modifier son exécution pour tirer le meilleur parti d'un instrument imparfait et le rendre docile à sa volonté. Cette possession absolue du clavier par un virtuose habile, possédant l'art de pétrir la pâte sonore qui est l'essence même de l'instrument, sachant ajouter son action personnelle, sa manière à lui de produire le son,

son cachet expressif, particulier, est une conquête absolue. C'est une mise en œuvre aussi complète que le serait la prise de possession d'une terre inculte, ingrate, qu'un travailleur patient, intelligent, finirait par transformer, à force de volonté et d'activité, en un domaine d'une richesse incomparable. La terre existe avec ses qualités de rendement, mais il importe d'en connaître la nature et de savoir mettre en œuvre ses vertus productives. L'instrument sonore possède bien aussi les qualités qu'a su lui donner le facteur, mais ces dons de nature sont lettre morte, si des doigts exercés, une main souple et agile ne viennent leur donner la vie et l'âme, montrer toutes les ressources harmonieuses, expressives et brillantes de l'instrument, lequel, obéissant à la puissante volonté de l'artiste, acquiert une voix chantante, persuasive, et communique aux auditeurs charmés les suaves émotions qui animent l'exécutant. Le protectorat artistique, la prise de possession d'un instrument, est tout aussi autoritaire et absolue que dans les données diplomatiques. C'est la loi du plus fort, du plus habile, le droit de conquête.

C'est par la diversité des attaques du clavier, par la variété infinie des accents, par l'emploi judicieux et raisonné des pédales, qu'on obtient au piano le coloris musical, les nuances délicates ou tranchées, enfin les oppositions de

timbre qui font de cet instrument, limité dans ses moyens d'action, un orchestre en miniature, donnant, aussi fidèlement que peut l'être une traduction, une transcription, le mouvement de l'orchestre, les inflexions de la phrase vocale ou instrumentale, les respirations et les coups d'archet. Mais la méthode, l'art de phraser, d'observer les nuances écrites et celles que dicte le goût, qui enseigne à jouer *legato* et *staccato*, à tirer une bonne qualité de son, qui apprend en un mot à bien dire, qui indique les procédés à employer pour obtenir les différentes inflexions de douceur et de force, reste impuissante pour communiquer l'expression persuasive, communicative, le don d'émouvoir, l'accent venu du cœur. Ces qualités naturelles peuvent se perfectionner par le travail, par la réflexion et la connaissance des différents styles, mais on ne les enseigne pas. L'art de moduler le son est un chapitre de méthode, mais on naît sensible, on n'apprend pas à le devenir.

Le pianiste qui est doué de cette précieuse faculté s'écoute, se complaît dans son interprétation, interroge souvent le clavier pour traduire les sentiments expressifs qui vibrent en lui et obtenir de l'instrument qu'il a sous la main les nuances délicates ou les accents colorés que lui dicte, non l'inspiration instantanée, irréfléchie, mais l'expression raisonnée, étudiée, voulue par les maîtres. Si le son du

piano était tout fait, toujours le même, les grandes individualités artistiques n'existeraient pas, et les virtuoses célèbres sortiraient tous du même moule. Les pianistes de l'école moderne et les maîtres illustres qui les ont précédés diffèrent bien entre eux par des nuances d'exécution, mais avant tout par la qualité individuelle, expressive du son.

CHAPITRE XIII.

Modifications de sonorité à apporter au piano dans l'exécution des œuvres concertantes.

Bien souvent au concert, dans l'intimité, ou au salon, il nous est venu à la pensée que la sonorité, l'accentuation, la tonalité expressive générale d'un morceau chanté ou exécuté, d'une scène jouée et déclamée au théâtre ou dans un cercle intime, devaient être modifiés suivant le milieu où ils se produisent. Ces réflexions, qui ne visent pas que la musique et s'appliquent à tous les arts, nous les tenons pour très exactes, d'une application absolument vraie, lorsqu'il s'agit d'exécution musicale en public, car s'il est parfaitement reconnu que chaque artiste de valeur a sa manière personnelle de comprendre et d'interpréter les œuvres des maîtres suivant le style particulier qui les caractérise, j'ajoute encore, et j'insiste sur ce fait tout aussi indéniable, que chaque virtuose de mérite se distingue

par une nature de son individuelle qui est comme le timbre de la voix inhérent à l'organisme. Cette qualité native, cette délicatesse de toucher, qui est un sens comme l'ouïe et la vue, peut être développée par le travail, mais existe à l'état de germe chez tous les pianistes. Ce fait, admis et prouvé, nous voulons aussi noter et bien établir que la sonorité doit se modifier d'une manière sensible suivant la nature des instruments, et suivant les différentes données où le musicien fait acte de virtuosité. Quelques exemples nous feront mieux comprendre de nos lecteurs.

Sivori, exécutant sa partie de violon dans un quatuor de Mozart, dans une fantaisie de Paganini ou dans un quatuor de Mendelssohn, imprime certainement son cachet personnel dans l'interprétation d'œuvres de styles très différents; mais nous pouvous encore ajouter que, suivant la grandeur de la salle, suivant l'importance numérique et le sentiment musical de l'auditoire, et aussi suivant que le solo sera accompagné par l'orchestre ou simplement soutenu par un accompagnement de piano ou de quatuor, le volume du son mis en jeu, les accents et les nuances employés varieront d'intensité, seront plus ou moins fortement accusés; c'est un principe admis par tout virtuose expérimenté du public et qui a conscience de la portée du son et de son action suivant les milieux où

il se produit. C'est là un art particulier et tout moderne : se bien rendre compte de l'effet magnétique du fluide sonore, en posséder la conduite et le juste équilibre. Un déclamateur, un chanteur, un habile virtuose doivent donc modifier leur diction, l'émission de la voix, l'accentuation, suivant qu'ils se produisent sur un vaste théâtre ou dans un cercle restreint. Une œuvre d'art, peinture, statuaire ou monument, demande à être vue dans un certain jour à des distances déterminées, et change d'aspect et de valeur si cette loi n'est pas observée. Ce qui est vrai pour les arts plastiques et pour les virtuoses de la parole, de l'archet ou du drame lyrique, est tout aussi exact pour les instruments à clavier, pour le piano, qui est l'objectif de cette étude.

La pondération du son, le volume, la puissance acquise et la modification d'intensité sont des qualités parfaitement distinctes du timbre qui est, ainsi que nous avons eu plusieurs fois occasion de le dire, le cachet distinctif, caractéristique de l'instrument. Mais nous affirmons que, tout en conservant toutes les nuances sonores rationnelles, les exécutants doivent savoir modifier toute la gamme expressive, en raison du milieu, où ils font acte de virtuosité. Lorsqu'un soliste accepte d'accompagner, il doit oublier qu'il est virtuose, n'avoir qu'un but, concourir dans l'action limitée qui lui

est dévolue, à la parfaite interprétation de l'œuvre vocale ou instrumentale qu'il doit faire valoir, en donnant au soliste tout l'appui de son talent, et en évitant soigneusement de distraire ou d'absorber l'intérêt. Ce rôle modeste, effacé, disparaît du moment où l'accompagnateur devient artiste concertant, prend une part égale au discours musical, dialogue avec des instruments de timbres différents dont la sonorité s'affirme tour à tour, prédomine par moments, pour ensuite se fondre dans des ensembles bien ménagés.

Il importe donc, dans une juste mesure toutefois, que les pianistes de concert tout aussi bien que les grands virtuoses de l'archet, lorsqu'ils interprètent des trios de Haydn et de Mozart, de Mendelssohn ou de Beethoven, renoncent à toute ambition de briller au détriment du parfait ensemble. C'est dans cette entente d'une sonorité bien pondérée que se reconnaissent les interprètes respectueux des maîtres, qui n'ont jamais écrit de pièces concertantes de musique de chambre pour faire valoir plus particulièrement la brillante exécution du pianiste ou du premier violon; le second violon, l'alto et le violoncelle étant de plus modeste ambition, nous nous abstenons de toute observation à leur sujet. Résumons ainsi quelques-unes de nos recommandations. La sonorité du piano, la faiblesse ou la force des vibrations dépendent

bien, le fait est incontestable, de la facture de l'instrument et des conditions particulières dans lesquelles résonnent les cordes et la table d'harmonie, mais aussi du système qui fait agir les marteaux et les étouffoirs. Ce que nous ne saurions trop répéter, c'est que le même piano produira une sonorité très dissemblable suivant le mode de toucher des artistes qui auront à le faire parler. La belle qualité sonore d'un piano, son timbre, sa voix chantante, expressive, dépendent donc beaucoup, sinon essentiellement, du tact naturel, de l'habileté de main et des études spéciales faites par l'exécutant. La méthode de produire le son du piano, d'en tirer une voix qui porte, doit donc être une des grandes préoccupations des pianistes. Ils doivent constamment chercher à obtenir une sonorité élastique, onctueuse, grasse, s'il est permis d'employer cette expression imagée. Le jeu legato doit prédominer, mais pourtant ne pas faire renoncer à la diversité d'accents que donnent les différentes attaques du clavier. L'art de moduler le son, de le rendre fusible, diaphane, aérien, est la qualité la plus précieuse, la plus rare des virtuoses du piano.

Nous venons d'appeler l'attention des pianistes sur les modifications de sonorité que comporte la musique concertante, dite musique de chambre, et qui maintenant fait partie des

programmes de concert. Les grands pianos à queue ont acquis une puissance de vibrations qui n'est plus en équilibre avec l'harmonieuse sonorité des autres instruments concertants, il importe donc, pour la bonne interprétation de ces œuvres dialoguées, que le piano ne prédomine pas et se contente de prendre part au discours sans trop élever la voix. J'ai bien des fois vu les maîtres du quatuor prier leur pianiste habituel d'avoir à fermer le couvercle du piano pour amortir le son. Cette précaution extrême me semble exagérée avec des musiciens comme Hiller, Rosenhain, Alkan, Planté, Fissot, Diémer, etc. Oui, il importe sérieusement, en tenant compte de l'accroissement sonore des pianos de concert, d'en modifier discrètement la puissance et l'éclat, mais sans en changer le timbre; autant vaudrait mettre la sourdine aux violons pour en atténuer la sonorité naturelle. Il faut être bon musicien plutôt que grand virtuose, pour faire valoir les œuvres concertantes des maîtres; mais une brillante et chaleureuse exécution n'est pas à refuser lorsque les artistes interprètes sont Baillot, de Bériot, Vieuxtemps, Sivori, Franchome, Servais et des pianistes comme Moschelès, Hummel, Mendelssohn, etc. Mes réflexions sur la musique de chambre et sur les modifications sonores à apporter au piano dans la part si large qui lui est faite dans les œuvres concertantes s'adressent

aussi aux pianistes qui étudient des pièces à quatre mains.

J'ai déjà abordé incidemment cette question dans le *vade-mecum* qui fait suite à mes *Conseils d'un professeur ;* j'y reviens aujourd'hui pour les compléter par quelques considérations de détail. Les arrangements à quatre mains de pièces d'abord écrites à deux mains, sont trop souvent faits à la hâte, au double point de vue de la simplification ou d'une sonorité plus grande. Ce travail sans intérêt consiste à donner aux deux mains de la seconde partie les accompagnements faits par la main gauche seule dans l'édition à deux mains ; la première partie double le chant à l'octave, ou lance quelques traits au suraigu du piano. Il n'est nullement nécessaire d'être compositeur, et l'on peut se passer de connaissances harmoniques si le texte primitif est correct. C'est alors un travail de main-d'œuvre qui n'a rien d'artistique. Mais il n'en est plus de même si l'arrangement à quatre mains est écrit par un musicien, qui tout en conservant la donnée première du compositeur, tient à honneur d'imprimer son cachet personnel. Un contrepoint délicat, un contre-chant ingénieux, un dialogue ajouté, la sonorité et l'intérêt habilement ménagés aux deux parties, font alors de l'arrangement une œuvre que des artistes de haute valeur n'ont pas dédaigné de signer. Bertini, Wolf, Lefébure,

Rummel, Czerny, etc., ont fait ainsi de nombreux arrangements.

En principe, les élèves qui étudient plus spécialement les pièces concertantes, les œuvres à quatre mains, à deux pianos, etc., doivent veiller attentivement sur les accents de mesure et de rythme, particulièrement dans les traits ou passages exécutés simultanément, et qui exigent une précision rigoureuse de la part des virtuoses. Le style individuel cesse de s'accuser sensiblement pour se fondre dans un sentiment d'unité d'expression.

Nous résumons ainsi notre pensée, notre opinion de professeur : les jeunes élèves qui font une étude suivie des pièces à quatre mains ou à plusieurs pianos en vue d'acquérir une plus grande fermeté de mesure, feront sagement de veiller attentivement sur la qualité de son qu'ils désirent obtenir.

Les compositions à quatre mains, et plus spécialement les arrangements faits d'après les pièces écrites dans le principe à deux mains, sont trop rarement concertants, et d'une sonorité bien équilibrée. Le plus souvent tout l'intérêt mélodique est réservé à la première partie, et la deuxième n'est qu'un placage harmonique accompagnant servilement la partie supérieure. Il faut alors, si la disposition est telle que nous l'indiquons, que les accents de mesure de la basse ne soient pas accusés durement, et n'é-

crasent pas de leur sonorité la partie mélodique, les traits légers et brillants de la première partie.

Si, au contraire, la pièce à quatre mains est concertante, écrite par un compositeur de style, ou par un arrangeur expérimenté, ayant l'habitude de bien diviser l'intérêt du dialogue aux deux parties, le pianiste devra éviter d'affirmer trop fortement son individualité, mais s'attacher à fondre les nuances et les accents dans un sentiment identique aux deux parties. La pondération de la sonorité doit donc faire l'objet d'une étude particulière, comme le serait l'exécution d'un premier ou d'un second violon dans un quatuor instrumental, ou l'accompagnement très soigné d'un soliste. Les accompagnateurs doivent se souvenir que les virtuoses, chanteurs ou instrumentistes, se plaignent toujours d'avoir été gênés dans leur expression par une rigueur trop grande dans la mesure, ou de ne pas avoir été assez soutenus dans les passages animés, etc.

CHAPITRE XIV.

Emploi des pédales au piano.

On donne le nom de jeux de pédales aux orgues, à un clavier placé sous les pieds des exécutants, et qui comprend vingt-sept ou trente touches que les organistes habiles font sonner des pointes et du talon avec une prestesse, une sûreté et une justesse prodigieuse. Il existe un mode d'exécution avec les pieds que doivent parfaitement posséder non seulement tous les organistes, mais aussi les pianistes qui étudient les pédaliers Pleyel ou Érard, adaptés aux pianos pour l'interprétation des pièces anciennes ou modernes composées pour les orgues, mais transcrites pour le piano. Ceux de nos lecteurs qui ont entendu C.-V. Alkan exécuter les grandes fantaisies de J.-S. Bach ou de Mendelssohn sur le pédalier d'Érard comprendront l'importance de ce mécanisme, qui ajoute au piano une richesse et une puissance d'harmonie extraordinaires. Mais nous n'avons pas à nous occuper de cet emprunt fait aux orgues, et non plus des pé-

dales à simple et double mouvement des harpes, dont le procédé ingénieux a pour but de modifier plusieurs fois l'intonation de la corde sans changer le doigté. On nomme aussi pédale, dans le *Dictionnaire spécial à la musique,* une disposition harmonique à laquelle les lois scolastiques accordent certaines immunités. Les pédales vocales ou instrumentales consistent dans la tenue prolongée d'un ou plusieurs sons au grave, au médium ou à l'aigu. Ces effets particuliers des voix ou des instruments sonnant d'une façon persistante sur les mêmes degrés, pendant que les autres parties harmoniques se meuvent et parcourent des séries de modulations, produisent souvent des impressions sonores d'une grande richesse. Dans le style fugué, c'est sur les pédales de dominante et de tonique que les compositeurs ont l'habitude de résumer dans un style fleuri les épisodes saillants du discours musical.

Au temps lointain où je faisais mes premières gammes, il me souvient que mon piano était armé de quatre ou cinq pédales et que cet outillage me surprenait. La grande pédale, celle qui lève les étouffoirs et laisse toutes les cordes vibrer en liberté, était alors une de mes préférées. J'ai appris depuis à la mieux connaître, à en apprécier les qualités, mais aussi les graves défauts, si on ne sait l'employer avec discernement. Une autre pédale, d'un timbre un peu na-

sillard, avait la prétention qui me paraîtrait aujourd'hui fort exagérée d'imiter le basson; la pédale dite *céleste,* que nous désignons actuellement sous le nom de petite pédale, *una corda, due corde,* suivant que le pianiste appuie plus ou moins sur le système, se distinguait par sa qualité de son douce et voilée. Mais celle qui me mettait fort en joie et que je faisais manœuvrer toute seule en oubliant de faire mes gammes, était la pédale dont le mécanisme frappait à coups redoublés sur un tambourin et agitait des clochettes, sorte d'accompagnement de grosse caisse et de chapeau chinois. Quelle affreuse musique, grands dieux! Cette pédale fort à la mode semblait un hommage rendu à la mémoire de Steibelt, ce grand improvisateur, qui avait, hélas! la malheureuse habitude d'emprunter les montres de ses voisins. Steibelt, homme fort peu estimable, était pourtant nous l'avons dit maintes fois, un grand artiste. Dans les années de sa grande vogue à Paris, avant d'avoir dû le quitter pour voyager en Angleterre, en Allemagne et en Russie, Steibelt enthousiasmait ses nombreux admirateurs par les effets extraordinaires qu'il obtenait de la sonorité relativement limitée du piano. Ses improvisations mouvementées, et très imagées, tenaient ses auditeurs sous le charme de sa brillante exécution. Mais il avait certaines pièces caractéristiques dési-

gnées sous le nom de *bacchanales,* qui produisaient un effet de ravissement. Pour être fidèle narrateur, il convient d'ajouter que Steibelt avait pour compagne une très belle jeune femme qui donnait la réplique à son étonnant mari, comme bacchante et tambourinaire inspirée. On s'explique le charme de ces pièces imitatives par l'influence de la pittoresque beauté de Mme Steibelt, collaborant à l'exécution des bacchanales. Les pianistes qui ont succédé à ce beau couple d'improvisateurs ont dû se contenter de la pédale du tambourin, faute d'une tambourinaire animée, vivante, « agitant, disaient les poètes de l'époque, les grelots de la folie. »

La vogue de ces nombreuses pédales changeant le timbre naturel de l'instrument est passée ; il ne reste actuellement au piano-forte d'autrefois que deux pédales, la pédale douce, et la grande pédale, celle qui lève les étouffoirs. La constante préoccupation des facteurs a toujours été d'augmenter dans la limite extrême du possible la sonorité du *piano;* qui a pris définitivement la dénomination de *piano* du jour où il a pu, en toute liberté, affirmer sa puissante sonorité, le *forte.* Les deux pédales, *douces* et *fortes*, répondent bien à la première désignation de l'instrument, dont l'attrait primitif était de pouvoir, au gré de l'exécutant, modifier le son du *doux* au *fort,* d'où le nom géné-

rique *piano-forte.* La qualification de grande pédale, qui désigne celle qui lève les étouffoirs, se justifie par l'accroissement sensible de la sonorité normale du piano. Cet accroissement sonore, obtenu par l'addition successive de résonnances s'ajoutant les unes aux autres et laissant vibrer simultanément toutes les notes frappées, tant que la pédale reste abaissée par la pression du pied, exige de la part de l'exécutant une action réfléchie, une attention soutenue. Employer la pédale mal à propos, sur des passages dont la structure harmonique en proscrit l'usage, produit le plus détestable effet, amène une confusion sonore anti-musicale, une véritable cacophonie.

Indiquer tous les traits, où l'emploi des pédales peut être d'un bon effet, est chose tout à fait impossible. Nous le répétons, c'est une appréciation de sentiment, d'expérience, et aussi de connaissances harmoniques qui doivent guider les exécutants, mais nous pouvons en toute assurance donner les conseils suivants : Faire un usage modéré et discret des effets spéciaux aux pédales, ne jamais les employer en étudiant, et ne s'en servir qu'après s'être bien rendu compte de la sonorité obtenue par l'action seule des doigts. La grande pédale est d'un effet intolérable dans les gammes diatoniques et chromatiques, dans les traits modulant rapidement, dans les ac-

cords de tonalités différentes. En résumé, il faut beaucoup de discernement et un sentiment délicat de l'harmonie pour se servir à propos, avec tact, de la grande pédale. Il est indispensable de savoir la mettre exactement aux endroits où son effet est justifié, commandé, mais surtout il importe de savoir l'ôter à temps, avant que des notes étrangères aux accords ne viennent se heurter, mélanger leurs vibrations anormales, sonnant faux à côté du ton, en un mot, anti-harmoniques.

L'emploi de la petite pédale, désignée souvent dans les compositions modernes par ces mots : *una corda,* U. C., *due corde,* D. C., est d'un usage moins fréquent que celui de la grande pédale, et pourtant l'effet produit par son timbre particulier est charmant, surprend très agréablement si l'exécutant a le goût de s'en servir à propos, soit pour obtenir des contrastes de sonorité, soit pour recouvrir d'un voile fin, transparent, les ornementations légères, délicates, qui agrémentent les contours chantants des phrases expressives. Le timbre spécial de la petite pédale est d'une exquise douceur dans les pianos de Pleyel. Le mécanisme de cette pédale repose sur deux principes différents : le déplacement entier du système des marteaux frappant seulement sur une corde ou sur deux, suivant que la pédale est plus ou moins abaissée, c'est là le procédé

le plus généralement adopté; ou bien encore, l'abaissement du clavier. Le système des marteaux n'ayant plus le même élan, le même parcours, la sonorité obtenue est beaucoup plus douce. L'effet de la petite pédale seule est très saisissant, mais un peu énervant, employé fréquemment ou trop longtemps; aussi son usage isolé est-il accidentel. Chopin avait le don de s'en servir avec un tact exquis. Mais l'emploi simultané des deux pédales donnant une sono rité un peu voilée, chantante, harmonieuse, est très fréquent, et les virtuoses habiles en obtiennent des effets délicieux. Il importe pourtant de mettre un soin constant à relever la grande pédale à chaque changement d'harmonie, tout en laissant la petite pédale abaissée.

L'emploi des pédales doit en principe être fait avec beaucoup de discrétion, tout particulièrement l'usage de la grande pédale, car elle exige la connaissance exacte des harmonies qui permettent les vibrations simultanées de notes appartenant aux mêmes accords. Pour dire toute notre pensée, nous trouvons qu'à l'heure présente la généralité des pianistes abuse de la grande pédale ; beaucoup inconsciemment, quelques-uns avec la volonté d'obtenir une sonorité plus puissante. Malheureusement l'effet produit au détriment de la clarté des traits engendre une fâcheuse confusion de sons, là où une oreille délicate voudrait une articulation nette

et limpide. Le plus grand nombre des élèves auxquels on permet l'emploi de la grande pédale, s'en servent pour battre la mesure, ou mieux la mettent pour ne plus la quitter. C'est alors une cacophonie épouvantable, la désolation des musiciens de goût. Ils prennent en horreur le piano et les pianistes, qui mettent leurs oreilles à pareille torture. Hummel, qui avait une si belle sonorité, usait fort peu de la pédale, et recommandait à ses élèves de ne s'en servir que fort rarement. L'employer constamment, c'est ne la mettre nulle part et se priver d'effets dont il ne faut user qu'avec une extrême réserve. Thalberg et Chopin se servaient des pédales avec une rare habileté, et les employaient d'une façon presque incessante. Mais à côté de ces deux grands virtuoses, combien de pianistes célèbres font abus de la pédale, l'indiquant à chaque battue de mesure de leurs compositions. Robert Schumann lui-même n'a pas échappé à ce petit travers.

On rencontre souvent dans son œuvre cette indication sommaire : mettez la pédale à chaque mesure, et l'élève soucieux de tout observer, traduit le plus souvent par laisser la pédale à demeure fixe, d'où une confusion atroce, surtout avec les œuvres de ce maître, d'un travail si complexe, où les tenues, les altérations, les modulations se succèdent, en laissant fort peu

de temps à l'oreille pour saisir la trame harmonique très serrée, mais si intéressante, qui encadre l'idée musicale. Nous devons faire la même réserve pour les œuvres de Chopin, où les pédales alternent ou se réunissent pour certains effets particuliers à ce maître. Malheureusement tous les élèves ont plus ou moins l'ambition de l'interpréter, et trop souvent, hélas! pour beaucoup, on pourrait dire de l'*exécuter*. Pour quelques virtuoses habiles et capables de comprendre le charme et l'exquise délicatesse de ces poésies musicales, que d'erreurs se produisent! Nous devons signaler les effets de sonorité et de prolongation de vibrations, par l'emploi de la grande pédale mise tout aussitôt après l'attaque d'accords énergiques. L'action de la pédale vient ajouter après coup sa résonnance, parfaitement distincte de l'accentuation donnée par l'audition de l'accord. Souvent aussi on obtient d'excellents effets, en employant la grande pédale sur le frappé des basses profondes, et en réunissant les deux pédales pour des accompagnements harmonieux et soutenus. Ces sonorités diverses ne peuvent être comprises et employées convenablement que par des pianistes très exercés, ayant une grande habitude du maniement rapide et délicat des pédales. Nous bornons là nos conseils que la pratique et une oreille attentive pourront développer et modifier à l'infini.

CHAPITRE XV.

De l'influence musicale des maîtres de l'enseignement du piano au Conservatoire.

Ce serait faire acte d'ingratitude que de passer sous silence les services immenses rendus par nos prédécesseurs dans l'enseignement officiel du Conservatoire. Leurs conseils judicieux, leur pratique journalière du professorat, l'étude incessante de la sonorité, ont très certainement incité les facteurs de goût, artistes de fait ou par sentiment, à chercher tous les perfectionnements réalisables, à donner au mécanisme du piano la légèreté, la souplesse, la docilité indispensables pour transmettre avec exactitude et précision, toutes les nuances expressives que comporte le phrasé musical. Louis Adam, le père du compositeur dramatique, a été un de ces professeurs respectés dont l'action très efficace ne peut être mise en doute. J'ai longtemps connu ce bon et digne vieillard, toujours vaillant

au travail, passionné pour l'enseignement, aimant la jeunesse, ne fermant jamais l'oreille aux œuvres nouvelles, s'intéressant aux audaces des virtuoses auxquels il reconnaissait un mérite réel, une valeur individuelle. Patriarche vénéré du professorat, Louis Adam a dirigé pendant cinquante ans, une classe supérieure de piano au Conservatoire, et les artistes qui ont suivi son enseignement privé ou officiel sont une légion : Kalkbrenner, Hérold, Lemoine père, ont été ses disciples avant de transmettre à leur tour les principes de son enseignement.

La méthode de piano de Louis Adam publiée il y a près de quatre-vingts ans est encore un des meilleurs ouvrages connus. On peut faire le même éloge de l'encyclopédie musicale de Zimmermann, qui a résumé dans cette œuvre importante toutes les connaissances que doit posséder un pianiste digne de porter le beau titre d'artiste. Louis Adam et Zimmermann ont exercé une action immense sur les progrès de la virtuosité et sur le perfectionnement du goût, par l'éclectisme de leur science musicale fortifiée par les traditions des anciens maîtres. Mais ils ne se désintéressaient nullement des inventions modernes, des modifications de style, ils écoutaient avec intérêt les novateurs, lorsqu'une individualité accusée, un talent original leur paraissaientt dignes de se produire. Les salons de Zimmermann, qui ont été pendant trente ans

un centre intellectuel où affluaient toutes les célébrités : poètes, littérateurs, peintres et musiciens. Les artistes étrangers et français, étaient heureux de se produire dans ce milieu d'élite et de se faire entendre par un auditoire composé d'illustrations. Inconnus la veille, ils étaient certains de fixer l'attention et d'obtenir la sympathie des sommités littéraires et artistiques qui prenaient plaisir à se réunir dans les salons de mon cher maître, qui, par son esprit et sa grâce accueillante, savait grouper les invités suivant leur mérite, et leur importance, leur influence, etc., art très difficile, que possédait au suprême degré la famille Zimmermann.

Je n'insisterai pas sur la grande attraction et sur l'influence artistique considérable des soirées musicales de mon cher prédécesseur, mais il m'est impossible de ne pas me souvenir que, pendant quarante ans, ce savant musicien, au goût éclectique, d'une activité surprenante, dépensant sans compter tout son cœur, toute son intelligence pour le succès de son enseignement, a eu pour disciples toutes les illustrations du piano. Les trois frères Alkan, dont l'aîné, Valentin, est sans contredit un des maîtres qui honorent au plus haut degré l'art musical français; notre cher L. Lacombe, les frères Déjazet, valeureux artistes, hélas! disparus de notre vie militante; Fessy, musicien de premier ordre; Rhein, Besozzi, prix de

Rome, musicien de grand mérite et d'une modestie extrême; Graziani, Collignon, Codine, Piccini, Em. Forgues, H. Pothier, accompagnateur aussi parfait que Maton ; An. Petit, Em. Prudent, Goria, Lefébure. Tous ces vaillants, après avoir tracé un brillant sillon dans le monde musical, nous ont quitté avant l'heure, ayant à peine joui de leurs succès, de leurs triomphes. Victor Massé et A. Thomas, notre cher et illustre directeur, ont été lauréats de Zimmermann. A. Wolff, le directeur de la maison Pleyel, a, lui aussi, obtenu un premier prix dans cette classe que je m'honore d'avoir continué, sans trop démériter de l'estime qui lui était accordée, au temps où j'avais le bonheur d'être le disciple de Dourlen, d'Halévy et de Lesueur. J'allais oublier de mentionner Mlle Joséphine Martin au nombre des élèves très affectionnées de mon cher maître Zimmermann.

Henri Herz est certainement, de tous les pianistes célèbres, celui dont l'influence a été la plus considérable, la plus sensible, en popularisant comme compositeur, virtuose et professeur, la vogue conquise par le piano. L'œuvre spéciale composée par Herz est considérable et très variée : concertos, fantaisies, variations, études, sonates, pièces concertantes pour piano et divers instruments. Ce maître infatigable, dont la riche imagination s'est montrée intarissable, n'a cessé de produire depuis soixante ans

des œuvres, où l'esprit et la grâce s'unissent aux formes les plus brillantes. Nul compositeur n'a plus inventé de traits ingénieux que Henri Herz. Auber le tenait en très haute estime, et lorsque notre doyen, Louis Adam, voulut prendre sa retraite, c'est à la demande expresse de notre directeur, que H. Herz consentit à lui succéder. Pendant plus de trente ans, nous avons eu la satisfaction et l'honneur de le compter parmi nos collègues ; mais à côté de l'enseignement officiel, ce laborieux artiste a donné ses conseils à des myriades de pianistes, heureux de recourir à sa grande expérience, en réclamant ses bons avis comme compositeur et virtuose. Toujours bienveillant et d'une exquise courtoisie, H. Herz n'a pas cessé d'avoir des paroles encourageantes pour les artistes modestes qui faisaient appel à sa droiture de conscience, pour savoir s'ils suivaient une bonne voie et si la carrière musicale leur était ouverte. Et maintenant que j'ai rendu un respectueux hommage d'admiration et de profonde sympathie à mes devanciers, à mes maîtres, à mes amis, je demande à mes lecteurs de leur parler un peu de mon enseignement et de mes élèves.

C'est avec une profonde satisfaction et un vif sentiment de joie professionnelle que je compte au nombre de mes anciens élèves, dix premiers prix de Rome, autant de seconds prix et mentions honorables. Presque tous ces compositeurs

ont obtenu des prix d'exécution dans ma classe aux débuts de leur carrière, mais plusieurs sont, à l'heure présente, professeurs de composition, d'harmonie, de solfège au Conservatoire : mes égaux, mes émules, et chevaliers de la Légion d'honneur. G. Bizet, Guiraud, Paladilhe, Salvayre, Th. Dubois, comptent parmi les maîtres de la jeune école française, leurs ouvrages tiennent le répertoire et font grand honneur à l'art national.

Il est inutile de rappeler les titres de G. Bizet à la célébrité ; son nom est désormais inscrit dans les fastes de la musique, comme celui d'un maître auquel l'avenir réservait les plus hautes destinées. E. Guiraud, E. Paladilhe et Th. Dubois, les amis dévoués de G. Bizet, ont lutté courageusement, eux aussi, avant d'obtenir les succès si justifiés par leurs œuvres dramatiques et symphoniques; faut-il ajouter que Guiraud, professeur de haute composition, et Dubois, professeur d'harmonie au Conservatoire, enseignent dans notre chère école les saines traditions de l'art musical, en ajoutant à leurs doctes conseils les exemples de leurs œuvres? *L'Amour africain* et *Suzanne,* deux opéras de Paladilhe, nous sont d'un bon augure, un gage sérieux de triomphe pour le grand opéra de *Patrie.* Salvayre est, lui aussi, un des compositeurs militants de l'école moderne. L'éclatant succès de son opéra *le Bravo,* de son ballet *le Fan-*

dango, ses pièces symphoniques et religieuses, l'avaient désigné, ainsi que Dubois et Guiraud, à l'attention du directeur de l'Académie nationale de musique. Vaucorbeil avait le respect et le culte des œuvres de Mozart, de Rossini et de Weber, mais s'il a consacré tous ses soins à maintenir au répertoire les admirables partitions des grands maîtres, il faut reconnaître aussi qu'aucun directeur n'a fait autant que lui appel au talent des jeunes compositeurs. Nous saurons avant peu d'années si l'art dramatique et lyrique moderne doit continuer de progresser, de s'élever ou se transformer suivant certaines données allemandes. Pour moi, je ne récuse nullement le mélange de la symphonie au drame, ainsi que l'a si merveilleusement pratiqué Saint-Saëns dans *Henri VIII.*

Cette modification du style est-elle un progrès, une voie ouverte à des réformes plus radicales? C'est là, croyons-nous, une grave question à étudier sérieusement. Les maîtres de génie, et il s'en trouve parmi nos compositeurs modernes, sauront, je l'espère, la résoudre au mieux du progrès et de la transformation de l'art lyrique; deux courants d'écoles très différentes s'affirment et s'ajoutent à ceux déjà existants. Nous avions les mélodistes et les harmonistes; actuellement il faut aussi compter avec les passionnés de l'art symphonique, cherchant à l'unifier au drame lyrique, et les conserva-

teurs de la vieille école italienne, perfectionnée par les maîtres français accordant à l'expression vocale et scénique, au contour mélodique, un intérêt prédominant sinon exclusif. Certes, l'orchestre d'Auber, Hérold, Boïeldieu, Adam, Halévy, Massé, Clapisson n'était plus celui de Grétry, de Dalayrac et de Nicolo; mais tous nos grands maîtres ont été à leur tour dépassés. Meyerbeer, Gounod, A. Thomas, G. Bizet, Saint-Saëns, Reyer, Massenet, Guiraud, Delibes, ont donné à l'orchestre un coloris plus chaud, une action plus vive, plus intense, une part d'intérêt plus réelle dans le drame. Dans ce grand mouvement musical qui passionne si vivement la jeune école française, il faut reconnaître une tendance généreuse, pleine d'ardeur et de promesses, mais aussi parsemée d'écueils qui peuvent faire dévier l'art et sombrer le génie musical particulier à notre race. Vaucorbeil, en briguant le périlleux honneur de diriger l'Académie nationale de musique, pour restaurer les traditions vocales trop négligées, et pour remettre au répertoire des chefs-d'œuvre qui n'auraient jamais dû le quitter, n'a pas pour cela délaissé les intérêts de l'art moderne. Les belles partitions de Gounod, A. Thomas, Massenet et Saint-Saëns nous l'ont victorieusement prouvé, et les ballets de Léo Delibes, Salvayre, Lalo, Widor, Dubois ont, sous des formes et des allures très diverses, mis en lumière le talent

dramatique et scénique de nos maîtres français. Certes, il a fallu une grande abnégation et un ardent désir de servir la cause du progrès et de l'art pour décider un compositeur de valeur à se condamner lui-même à l'ostracisme, à renoncer à la réalisation de ses aspirations d'artiste, aux rêves de toute sa vie, pour se vouer à la direction de notre grande scène lyrique : pour sauver de l'oubli les chefs-d'œuvres anciens, et prendre l'initiative généreuse de produire les œuvres des maîtres modernes, nationaux et étrangers.

Guiraud, Paladilhe, Barthe, Lenepveu, Pessart, Puget, Wormser, de La Nux, tous premiers prix de Rome à des époques très distancées, attendent avec confiance, l'occasion de prouver que la haute récompense qui leur a été décernée est justifiée par d'incessants travaux, par le savoir et l'acquit, par de chaleureuses inspirations. Et maintenant je reviens à mes élèves.

Mon cher fils, Antonin Marmontel, qui pouvait à tant de titres espérer une plus haute récompense, a lui aussi obtenu une mention honorable au concours de Rome. Mes élèves Debussy et René ont eu le premier et le second prix de Rome. Je ne puis me dispenser de nommer Leroux, accessit de ma classe et deuxième second prix à l'Institut : ce jeune artiste très heureusement doué, fils d'un chef de musique de nos régiments d'artillerie, tient par sa mère à l'Italie et à la

France par son père. La riche et intelligente organisation de cet intéressant musicien, un peu oublieux, donnera-t-elle tout ce qu'elle promettait, je le souhaite de tout cœur. Sans avoir la *ridicule* et *injustifiable* prétention d'avoir aidé d'une manière spéciale ces vaillants jeunes hommes à se placer au rang des compositeurs passionnés pour leur art, il m'est je crois permis de penser que ma manière d'enseigner et de faire comprendre le beau en musique a dû exalter l'imagination et exciter mes élèves à créer eux-mêmes des œuvres suivant l'idéal entrevu, et quelquefois analysé par moi dans leurs études instrumentales. Tel était, du moins l'opinion de G. Bizet dans ses lettres datées de Rome. Pierné, mon jeune ami, me fait part lui aussi de la même impression, et cela me console un peu des grincheuses observations de l'illustrissime critique M. Weber. Je dois encore citer, au premier rang des compositeurs lyriques et symphoniques qui glorifient l'art par leurs inspirations, Jules Cohen, l'auteur de *Maître Claude, José Maria, les Bleuets* et de nombreuses pièces spéciales pour piano. Alphonse Duvernoy, lauréat du prix de composition de la ville de Paris, auteur de *la Tempête* et de diverses compositions concertantes pour orchestre a écrit de nombreuses œuvres de salon et de concert, toutes marquées au coin du savoir et de l'invention. Duvernoy est un

maître, et chaque création nouvelle affirme sa haute valeur et son indéniable originalité. MM. Delahaye et mon fils sont attachés à l'Opéra comme maître de chant et second chef de chœur; tout me porte à croire que leur mérite de musiciens est supérieur aux services qui leur sont confiés. Bernardel et Gallois sont aussi deux artistes de grand talent et d'excellents professeurs.

Emmanuel, maintenant chanteur lyrique, est un de mes premiers prix. Bourgeois, Grandjany et Piffaretti, tous les trois élèves lauréats de ma classe, exercent les emplois de maîtres de chant avec une grande autorité à l'Opéra-Comique. Berthemet, qui a dirigé les chœurs au Théâtre-Lyrique, et Ed. Mangin, le fondateur du Conservatoire de Lyon, ont aussi été de brillants lauréats de ma classe de piano. Thurner et Joseph Wieniawski, deux des premiers prix qui ont fait le plus d'honneur à mon enseignement succédant à celui de mon maître Zimmermann, sont des compositeurs et des virtuoses de grande valeur. Leur réputation a été consacrée par des œuvres de haut style : sonates, concertos, musique de chambre, etc., et aussi par des milliers de concerts. Lestoquoy, lui aussi, a été un brillant pianiste qui interprétait la musique de Thalberg avec une rare perfection : malheureusement une atteinte de surdité est venue entraver ses succès de vir-

tuose, et il est allé s'éteindre dans le professorat d'une petite ville de province. Son camarade de concours, Deschamps, est mort chef d'orchestre et professeur à Constantinople. Ketterer et Ketten ont aussi été élèves à ma classe plusieurs années; tous les deux sont morts jeunes encore, mais après avoir affirmé leur valeur musicale. Ketten, tout particulièrement était un musicien de riche imagination et un virtuose exceptionnel. Sa nature un peu excentrique, et ses habitudes nomades l'ont empèché de conquérir à Paris la position qu'il méritait par son talent. Les œuvres de Ketten, spécialement composées pour le piano sont nombreuses et originales; il touchait enfin à de durables succès, à la célébrité, lorsqu'au retour d'un voyage en Russie il est mort à Paris le jour même de son arrivée. Claveau et Mestres ont la réputation de bons pianistes et d'excellents musiciens.

Bonnet, professeur distingué, a préludé à ses succès de compositeur par un premier prix à ma classe. Il est arrivé deuxième au concours Cressent, et sa partition presque improvisée a été classée parmi les meilleures. Lavignac et Th. Lack, deux frères en virtuosité, deux amis inséparables, sont deux artistes fort appréciés et leurs recueils d'études, ainsi que leurs œuvres de salon, obtiennent depuis plusieurs années des succès justifiés. Je m'honore de les compter parmi

les lauréats de mon école. Martin, le vaillant maître de chapelle de Bonne-Nouvelle, mort en 1871, avait obtenu un premier prix à ma classe; Mesquita, Braud, Chansarel, Courras, quatre brillants premiers prix ne peuvent me faire oublier Landry, Lefebvre, Canoby, Cahen, Riefler. Ces cinq élèves ont obtenu des seconds prix; mais, hélas! les trois derniers sont morts avant d'avoir atteint leur vingtième année. Je dois aussi ajouter aux noms que je viens de citer Thomé, virtuose très distingué et compositeur à la mode, qui, non content de publier des œuvres charmantes pour le piano, écrit de délicieuses pièces d'orchestre et conserve encore en portefeuille des opéras destinés au succès. Et puis-je ne pas garder un bon souvenir à mes chers disciples Dolmetsch, Martin Lazare, Desgranges, Rouveirolis, compositeurs, virtuoses, professeurs, chefs d'orchestre, musiciens émérites. H. Weingaërtner, un de nos meilleurs professeurs de province, est très apprécié dans la ville de Nantes, où il enseigne au Conservatoire de cette ville. H. Hes, à Nancy, et Pagnien, à Valenciennes, tiennent aussi une place importante dans l'enseignement.

Au nombre de mes lauréats d'origine espagnole ou havanaise, je dois citer comme des exécutants de premier ordre et des compositeurs très distingués, Colomer, Cervantez, Imenez, tous les trois premiers prix; Pauwer, deuxième prix,

mort, hélas!... Bau, Vidiela, Galten, Miquel Mathias, pianistes de Barcelone, procèdent aussi de mon enseignement. Parmi les élèves allemands ayant obtenu des récompenses dans ma classe, je trouve Weigand, merveilleux lecteur; Frantzen, Meuman, Reitlinger, tous très bons pianistes. Je nomme parmi les New-Yorkais, Dowel, Weit, Castellanos, Taldivar : le premier est un compositeur de haute valeur, exécutant et professeur de grand mérite; il est actuellement fixé à Francfort-sur-le-Mein ; ses trois autres compatriotes, Castellanos, Weit et Taldivar, obtiennent d'éclatants succès à New-York.

Mais ces brillants virtuoses de race étrangère ne peuvent me faire oublier les chers disciples qui sont l'honneur de mon enseignement, Alphonse Duvernoy, l'émule de F. Planté par l'exquise distinction de son jeu et par sa belle interprétation des maîtres. Le frère de Duvernoy, qui a concouru avec succès dans ma classe est, à l'heure présente, un de nos meilleurs professeurs de chant. Gbys, un des premiers prix de ma classe, est, lui aussi, compositeur de talent et très bon pianiste.

Alphonse Thibaut, qui a obtenu un si remarquable premier prix avec la sonate op. 111 de Beethoven, exécute avec une rare perfection les concertos de Saint-Saëns et de Rubinstein, et l'on peut sans exagération le classer au nombre des plus brillants virtuoses français. Je nomme

encore Bellaigue, très bon virtuose, premier prix à ma classe et docteur en droit deux ans plus tard.

H. Fissot, dont le jeu sobre, la belle sonorité et le style plein d'autorité sont appréciés de tous, fait grand honneur à mon enseignement, et aussi au Conservatoire, où il a, par son travail persistant, obtenu successivement tous les premiers prix, un seul excepté, le prix de Rome. Depuis plusieurs années, cet artiste éminent me semble accorder ses préférences à la classe émule de la mienne. Cette prédilection s'explique tout naturellement par le témoignage de haute estime que lui a donné mon cher collègue, en lui confiant une année entière, la direction de ses élèves. Cette mutuelle sympathie, ce dévouement réciproque honorent ceux qui s'en rendent dignes par leur mérite. Le sentiment et l'intérêt n'ont rien à reprendre dans ces évolutions aussi simples, aussi logiques, que l'affectueuse reconnaissance de MM. Falkenberg, Chabeau, Pugno, Calado, Auzende, pour leur habile professeur. Et puisque j'en trouve l'occasion, j'adresse ici mes félicitations au jeune critique de l'art musical pour ses appréciations sur les concours de piano, où triomphe toujours, cela va de soi, la technique des élèves de son maître. Cette manière de juger est vraiment touchante, car si parfois elle fausse un peu la vérité et fait pencher la balance outre mesure, il

faut louer et admirer les sentiments de fidélité et d'attachement voués par le disciple reconnaissant au grand artiste à qui M. Auzende doit son talent.

C'est bien cette communauté de sentiments, cette mutuelle estime, cette affection réciproque, qui me font aimer mes élèves comme membres de ma famille. En dirigeant leurs études, en guidant et formant leur goût, en développant en eux la perception et le sentiment du beau, nous avons fini par n'avoir qu'un cœur, qu'une âme, pour sentir et pour exprimer. Je termine cette longue liste de virtuoses par Diémer et Planté, deux pianistes modèles chacun dans leur genre. Car il est des différences très réelles, très distinctives dans la perfection même. C'est dans ces nuances fines, délicates, échapant à la généralité du public que s'affirme l'individualité, le charme, le sentiment intime et persuasif de l'artiste. La perfection peut nous laisser froids, indifférents même, si, aux qualités de style et à l'exécution la plus correcte, la plus irréprochable ne viennent s'ajouter le fluide communicatif, l'expression émue qui touchent, impressionnent, enthousiasment. F. Planté réunit toutes ces qualités qui font de lui l'interprète inspiré et poétique des maîtres. Diémer est lui aussi très grand virtuose qui captive et émerveille par son exécution d'une limpidité et d'une précision incomparables.

Son style ferme, naturel et correct, s'impose avec autorité, sa sonorité brillante, et tout particulièrement sa manière de faire chanter le piano, sans jamais abuser de la force, font de lui l'interprète le plus parfait, l'exécutant le plus sûr de lui-même qu'on puisse entendre. Et pourtant, ajoutons encore que, modeste et simple devant les applaudissements et les succès, Diémer reste calme, impassible, paraissant inconscient de son mérite et de l'effet produit. Je le dis avec une réelle conviction, les artistes qui procèdent de mon enseignement, qu'ils me soient restés fidèles, reconnaissants ou soient devenus oublieux, possèdent tous une qualité que je tiens pour essentielle, le naturel. Je crois fermement qu'il ne faut jamais se mettre au piano pour faire montre de virtuosité, mais avec l'unique préoccupation d'interpréter dans le sentiment voulu, avec le style le plus vrai, les œuvres des maîtres.

Pour cela, il importe de viser non à produire de l'effet, mais bien à vouloir mettre en œuvre ses moyens personnels et toutes les ressources d'une bonne facture. Depuis vingt-cinq ans la facture du piano nous paraît avoir atteint l'apogée de la perfection. L'échelle sonore ne me semble pas pouvoir être agrandie, huit octaves représentent comme étendue la limite extrême des sons musicaux perceptibles. La grosseur des cordes et leur tension ne peu-

vent être dépassées, la force d'impulsion donnée aux marteaux est arrivée à sa dernière puissance et la merveilleuse docilité, la sensibilité des touches ne me semblent pas modifiables.

Je me suis étendu avec une bien grande complaisance sur les mérites, sur les qualités et sur les succès de mes élèves. Je n'ajouterai rien, me contentant de répéter que la reconnaissance affectueuse de mes disciples est la récompense la plus haute que j'ambitionne; par contre, l'ingratitude est la plus cruelle souffrance d'un professeur vraiment pénétré de l'esprit de sa mission. Zimmermann était généralement aimé de ses élèves; pourtant il a eu quelques déceptions, ce qui lui permettait de dire avec une pointe d'ironique tristesse en pensant aux ingrats : ils ont bien le sentiment de la pédale, mais il n'ont pas la pédale du sentiment. Comme mon cher maître, j'ai pris l'habitude de me cuirasser contre les actes d'indépendance du cœur, la reconnaissance n'est facile à porter, à pratiquer, qu'aux âmes d'élite. Maintenant je vais tout à loisir parler de l'enseignement de mes chers collègues, mes émules au Conservatoire, mes amis toujours. Je mentionne d'abord le prédécesseur de G. Mathias, M. Laurent, qui a eu l'insigne honneur de compter au nombre de ses élèves J. Massenet, le compositeur illustre dont nous applaudissons chaque jour les œuvres. MM. Emile Decombes, Gunselman et Mansour tous deux mes élèves

particuliers, ont aussi obtenu des premiers prix dans sa classe. Mais, au premier rang des maîtres français, dont l'action prépondérante et l'influence salutaire ont fait progresser l'art, je me fais un devoir de nommer mon collègue et ami Georges Mathias, dont la grande valeur de compositeur et de professeur est si appréciée dans le monde musical et tout particulièrement au Conservatoire. J'ai eu l'occasion d'affirmer ma vive sympathie pour ce maître, dont la distinction et l'esprit sont au niveau du talent, dans mes études sur les virtuoses contemporains. Mais je veux aujourd'hui signaler sa coopération active dans la marche ascendante des études spéciales au piano. Le nombre des premiers prix et lauréats attribués à la classe de mon collègue dit très hautement à quel point son enseignement est jugé excellent et réunit les qualités de style qui constituent une méthode parfaite. Insister davantage sur des mérites incontestés, serait, j'en suis certain, blesser son extrême modestie. Mon cher collègue vit à l'écart de toute influence de coterie et de réclame, il se refusait même, par un sentiment de réserve excessive, à me donner la liste de ses élèves couronnés. Je nomme donc de souvenir et parmi les plus méritants : MM. Cavalier, Ozende, deux virtuoses distingués; le second est aussi critique musical; M. Falkenberg,

pianiste de valeur, est un excellent maître ; M. Greg n'a pas obtenu de prix, mais n'est pas moins un exécutant d'excellent style ; M. Falke, premier prix très brillant, est venu d'Allemagne chercher un diplôme d'honneur à notre école ; son prix à fait sensation et j'en ai gardé souvenir. Mon cher collègue a conquis l'Espagne à son école, car je dois mentionner successivement parmi les premiers prix les plus acclamés MM. Trago, Calado, Vallejo, pianistes de concert possédant tous une exécution très sympathique. Le gouvernement espagnol a su reconnaître le dévouement artistique du maître en nommant G. Mathias, commandeur de l'ordre de Charles III. Je dois encore mentionner parmi les disciples procédant de l'enseignement de mon éminent collègue MM. Rabeau, Chabot, Rambourg-Okelly, Kaiser et Philipp, pianistes vaillants, musiciens de mérite et professeurs appréciés. Mais un artiste exceptionnel comme compositeur et lecteur intrépide est M. Raoul Pugno. Ce disciple fait le plus grand honneur à M. Georges Mathias, et les succès d'école obtenus par l'enfant prodige, qui m'avait été présenté à ses débuts par M. Pugno père, m'ont toujours vivement intéressé. M. Pugno est aussi très habile organiste, ce qui est synonyme d'excellent musicien. Je citerai encore MM. Mathé et Chevillard, virtuoses distingués.

CHAPITRE XVI.

L'enseignement des artistes femmes et son influence.

Il est de toute justice de signaler dans cette longue étude sur les origines du piano et sur les perfectionnements de la facture, la part considérable d'influence qui doit être attribuée aux virtuoses célèbres, et aux nombreux musiciens qui, dans une sphère plus modeste, servent utilement la cause du progrès par leur enseignement, par leurs travaux didactiques et techniques. Dans cette liste un peu longue et pourtant très incomplète, il faut reconnaître que le sexe qualifié de faible, prédomine souvent par le talent, toujours par le charme expressif, par l'esprit, par la grâce et l'élégance, souvent aussi par la méthode, par le style et la bravoure d'exécution. Citer les noms de toutes les femmes qui forment cette noble phalange d'artistes, qui, par vocation professionnelle, par amour de l'art, et, par dévouement ont renoncé aux succès retentissants pour se vouer à l'enseignement avec la

foi ardente et persuasive, avec la patience et la volonté persévérante qui animent les natures d'élite dans l'accomplissement du devoir, est tout à fait impossible; mais on me saura gré de signaler à l'attention et au respect de tous quelques-unes des plus dignes. Dans cette tâche laborieuse, attrayante, mais très pénible du professorat, tous les ressorts vitaux sont en jeu, en vibration constante, et beaucoup succombent à cet énervement incessant à cette surexcitation permanente du cerveau et des nerfs. La lame use le fourreau, la sensibilité constamment en éveil tue le corps. Nommons parmi ces martyrs du devoir professionnel Mmes Farrenc, Coche, Wierling, Jousselin, trop tôt enlevées à l'affection de leurs élèves; mais, comme en pleine bataille de la vie, de vaillantes émules leur ont succédé en continuant leur mission glorieuse et dévouée.

Nommons Mme Massart, succédant à Henri Herz, et Mmes Bety, Chéné, Tarpet, continuant dans les classes de piano du second degré les excellentes traditions de leurs regrettés prédécesseurs. Il faut le dire très haut, leur zèle, leur dévouement, ont élevé le niveau des études et fait de ces classes préparatoires aux classes supérieures, des auxiliaires précieux. Le talent des professeurs, l'émulation des élèves, le choix des ouvrages d'enseignement, tout a

concouru à transformer ces classes élémentaires, créées dans le principe pour l'étude du clavier, en classes de piano d'une valeur incontestable. Nous venons d'évoquer le souvenir de Mme Farrenc, compositeur de grand style et dont l'enseignement a fait école; il nous faut aussi mentionner sa fille, virtuose très distinguée, femme d'une instruction musicale supérieure, morte, hélas! à peine âgée de vingt ans. Nommons encore Mme Matmann, brillante artiste, procédant de l'enseignement de Mme Farrenc. Mlles Colin et Lenoir, deux professeurs émérites; Mlle Lenoir a été aussi mon élève particulière pendant plusieurs années. Dans la triste mais glorieuse énumération des artistes trop tôt enlevées à la vie militante, citons la baronne Duverger, Mmes Pleyel, Kastner, Vidal, Lecour, pianistes d'une virtuosité transcendante, qui, par leur belle exécution et la distinction de leur style reflétaient toutes les qualités, toute la perfection des maîtres classiques. Mais si nous faisons trève à ces douloureux souvenirs, citons, parmi les amateurs de la haute société parisienne, la comtesse Kalergis, la princesse de Chimay, la princesse Bracovan, Mme Krazinska, artistes par le cœur, par le talent et par le sentiment du beau.

Parmi les artistes formés à l'enseignement de H. Herz, je dois en première ligne nommer Mmes Jaell Trautmann, Jung, Baudillon

Diette, aussi mon élève; Mlle Donne, excellents professeurs. Mme Jaell est non seulement une pianiste d'élite par la bravoure de son exécution, mais elle écrit des œuvres symphoniques et vocales d'une grande valeur. Je dois encore citer un des premiers prix les plus remarqués, Mme Kolb née Danvin. Cette artiste, fixée depuis vingt ans à Munich, a su conquérir par son talent et sa distinction la sympathie de la haute société bavaroise. J'ai eu la satisfaction de la compter au nombre de mes élèves particulières, ainsi que Mlles Malescot, Aubriot, etc., etc. Si maintenant j'énumère les noms des pianistes femmes couronnées dans les classes de mes chers collègues, dans l'enseignement supérieur, je relève une liste de trente-huit premiers prix pour F. le Couppey. Je regrette de ne pouvoir citer année par année cette intéressante série de pianistes, qui toutes ont fait acte de brillante exécution à leurs débuts, mais dont la majorité a peu à peu renoncé à la virtuosité pour se consacrer au professorat. Il faut faire une exception pour Mme Montigny-Remaury, musicienne de premier ordre, dont le grand style est si apprécié de tous les mélomanes qui aiment à rencontrer chez leurs pianistes préférés la bravoure et la grâce, l'esprit, et l'élégance unis à une belle et large interprétation des maîtres. Mmes Jacquard, Wable, Chéné, Chillio-Halbronn sont aussi des vir-

tuoses exceptionnels et possèdent des qualités de style affirmant l'excellence de la méthode de Le Couppey, qui sait toujours conserver à chacune de ses élèves leur distinction native.

Mme Orange-Colombier est une pianiste remarquable par la délicatesse de son mécanisme. Mlles Taravant, Moll, Blum, donnent annuellement des concerts où elles font valoir leur talent d'exécution et aussi leur science de professeur par l'audition de nombreuses élèves procédant de l'école de leur maître. Mme Schillio, avant de suivre les cours de mon excellent ami F. Le Couppey et d'obtenir le premier prix, a été sept ou huit ans mon élève, et, fait bien rare tout à son éloge, cette charmante femme a su rester affectueuse et reconnaissante à ses deux professeurs. Mlle M. Blum, premier prix de la classe de F. Le Couppey, a pendant plusieurs années dirigé un cours confié à ses soins dans l'école musico-littéraire fondée par son maître. Cette jeune artiste est un des professeurs les plus estimés de Paris. L'une des nombreuses supériorités de la méthode suivie par les pianistes qui procèdent de l'enseignement de mon cher collègue est incontestablement la bonne progression des études, et les soins minutieux pris dans le but de faire acquérir aux élèves, suivant leur degré de force, une parfaite indépendance de doigts, une articulation souple et ferme.

C'est à cette donnée spéciale, parfaitement comprise, qu'est dû le grand succès des cours fondés et dirigés par F. le Couppey, qui bien certainement est un des maîtres dont l'enseignement a le plus d'autorité, soit au point de vue méthodique, soit encore comme technie et style. Les nombreux succès des élèves de la classe Le Couppey, mais aussi la supériorité des élèves particulières formées par les leçons de cet habile maître ont depuis longues années affirmé sa grande expérience dans la direction des études.

Par ces travaux spéciaux et par sa distinction personnelle, mon cher collègue a conquis une des positions les plus éminentes de l'enseignement du piano. Son influence sur la facture n'a pu être que très salutaire, car toutes ses élèves, chacune selon leurs moyens, ont une sonorité expressive, chantante, elles possèdent un excellent mécanisme, usent avec discrétion de la pédale, et ne malmènent jamais le piano. Au nombre des élèves distinguées qui procèdent de l'école de ce maître, ajoutons aux noms précédemment cités, ceux de Mlle Chaminade, compositeur et virtuose de premier ordre, de Mmes de Billemont, Gras, Pressensé, de Mme Chené notre collègue au Conservatoire, professeur très habile, de Mlle Turpin, pianiste de concert et de Mlle Steiger, artiste du plus grand avenir.

L'honneur d'avoir été un des professeurs de Mlle Massart ne doit pas me priver du plaisir de faire l'éloge de ma remarquable collègue. Depuis sa nomination au Conservatoire national, le succès n'a déserté qu'une seule année la classe de Mme Massart. Le jury, en 1883 a mis le sceau à cette progression triomphale en accordant à sa classe cinq premiers prix sur six, fait sans précédent, mais qui atteste victorieusement l'influence considérable de son enseignement. Je ne passerai pas en revue la liste nombreuse des lauréats de cette classe privilégiée, mais je nomme Mlle Boutet de Monvel, la petite-fille du grand artiste A. Nourrit, Mlle Luziani, jeune virtuose italienne qui est venue achever ses études au Conservatoire, Mlles Ménage et Adolphi, deux très bonnes pianistes, Mlles Arbeau, Talfumier, François, Lebrun, Heyberger, sont destinées, comme virtuoses et professeurs, à continuer les excellentes traditons de la classe; mais il me faut citer parmi les pianistes d'élite qui glorifient l'enseignement de Mme Massart, Mlles Miclos, Kleberg, Silberberg. Ces trois charmantes artistes ont donné de nombreux concerts en France et à l'étranger, et affirmé avec éclat la supériorité de style, la transcendante virtuosité de l'école française. Mme Massart ne me trouvera pas trop présomptueux de mentionner ma modeste collaboration au talent de son élève

Mlle Silberberg, et maintenant je dois aussi faire appel à mes souvenirs, à mes impressions, pour parler des jeunes pianistes de la classe de notre cher ami Delaborde. Son enseignement a conquis une grande autorité par un style ferme, sobre, exempt de tout compromis. Nommons Mlle Carier Belleuse, la fille du célèbre statuaire, pianiste très vaillante ; Mlle Guillot, remarquable virtuose, qui a eu l'insigne honneur d'être nommée première au concours de 1883, année triomphale pour Mme Massart, dont la classe a été favorisée de cinq premiers prix, auxquels auraient pu s'adjoindre en toute justice deux élèves de la classe de notre ami F. le Couppey. Mais la fortune qui dirige les destins de nos concours a parfois des caprices inexplicables pour le public. Mlles Haincelin et Welche, sont deux pianistes à brillante exécution, la première se distingue par l'élégance de son jeu, et la seconde, par la fermeté et le brio de son accentuation. Mlle Lefour est une excellente pianiste, son travail opiniâtre et consciencieux lui a mérité un premier prix très acclamé. Mais l'élève qui jusqu'à ce jour honore et glorifie l'enseignement de Delaborde est sans contredit Mlle Poitevin, grande artiste dans l'acception la plus vraie du mot.

J'ai plusieurs fois assisté aux concertsd onnés à la salle Erard par Mlle Poitevin, et j'affirme que sa manière d'interpréter les maîtres peut être

donnée comme modèle aux pianistes réputés les plus habiles. Aussi modeste que vaillante, cette jeune femme possède une bien rare qualité, c'est de reconnaître le talent de ses rivales et de se plaire à leur rendre justice : j'en ai eu une preuve toute personnelle aux concerts Lamoureux ; après l'exécution du quatrième concerto de Rubinstein par M[lle] Silberberg, M[lle] Poitevin faisait très hautement l'éloge de sa jeune émule en virtuosité et cela avec la meilleure grâce du monde, nullement du bout des lèvres. M[mes] Aulagnier et Collin, qui ont obtenu des prix dans la classe de M[me] Farrenc, recevaient en même temps les conseils de F. Le Couppey. M[lles] le Roy, Aubriot, Malescot, Glachant et d'autres pianistes dont les noms m'échappent ont obtenu des prix dans la classe de Herz pendant mon intérimat. Mais ces souvenirs d'école ne doivent pas nous faire oublier les noms des brillantes artistes qui, chaque année, nous affirment leur talent dans leurs concerts publics ou privés. M[mes] Jaëll, Polmartin, Tardieu de Malleville, Zarvady, Essipoff, Minter, de Vaudeuil, Escudier, et une charmante jeune femme que la mort a ravie à l'affection de ses amis et de son premier maître H. Herz, M[me] Krazinska. M[me] Jung, en religion sœur Blanche, a été comme la précédente élève de H. Herz, puis de moi. Ces missionnaires du piano savent le faire aimer, car elles ont en partage la vaillance, le charme, la distinc-

tion. Mlle Joséphine Martin, qui fut l'élève affectionnée de Zimmerman, est, ainsi que Mme Jaëll, un compositeur distingué. La musique de salon et de concert lui est redevable de pièces originales et brillantes. Mme Jaëll, a des visées plus hautes, et l'art musical peut inscrire à son avoir un concerto, un trio et un poème symphonique.

Je laisse dans l'ombre bien des noms d'artistes-femmes que je devrais citer, mais il faut conclure et ne pas abuser plus longtemps de l'attention des lecteurs. Voici pourtant une liste sommaire de professeurs excellents : Mmes Grumbach, Bellami, Rémoud, Jullien, Bosquet, Fabre, Vincent, Blandin, Brandin, Lachey, Legris, Collasse, de Cristol, Vittot, de Valency, Parent, Dieudonné, Poulaine dont l'excellent enseignement, l'expérience et le savoir me sont particulièrement connus, Mlles L. Lenoir, de Tannemberg, Duret, Decret, de Bret de Ligerie, Boisteaux, Deschamps, Clérambaut, Lefèvre, Cadot, Vignals, Delcrat, Billière, Dau, Bireau, Bernamond, Muller, Astruc, Sies, Chevallier, etc., etc., doivent être citées parmi les professeurs les plus capables, prenant à cœur les progrès de leurs élèves, s'y dévouant avec un zèle et une patience que rien ne lasse et ne décourage ; enfin, enseignant avec la foi et la volonté d'une mission à accomplir. Et dans cette nomenclature spéciale je dois particulière-

ment recommander les cours fondés par mes amis Comettant, et ceux de Mme Fabre, qui obtiennent un succès très justifié, sans oublier les cours de Mlles Blum, Thuillier, de Tannemberg, dont les examens mensuels me sont confiés. En terminant ce chapitre spécialement consacré à énumérer les qualités essentielles aux femmes-artistes, je tends une main amie à la veuve de l'immortel Schumann, car, tout en restant patriote et même chauvin, il m'est agréable de faire acte de sympathie envers la femme du génial musicien qui a chanté *les deux Grenadiers,* et qui avait pour l'hymne national, *la Marseillaise,* une prédilection vivace.

CHAPITRE XVII.

De l'opportunisme musical dans l'enseignement.

Sans faire d'incursion sur le terrain de la politique, je n'hésite pas à préconiser vivement l'*opportunisme* comme une qualité précieuse dans l'enseignement. Les maîtres qui désignent pour les études de leurs élèves des morceaux d'une exécution au-dessus de leurs moyens soit comme mécanisme ou comme style, sont anti-progressistes, anti-opportunistes. Choisir avec discernement, avec tact, les ouvrages aptes à développer les qualités ou à corriger les défauts des écoliers, est une science qui trop souvent fait défaut aux jeunes professeurs, dont l'instruction musicale n'a pas été dirigée par des maîtres ayant fait une étude spéciale du classement des auteurs, et possédant l'art de graduer avec méthode l'instruction. Nous avons déjà exprimé notre sentiment sur l'influence très grande qu'exerce cette fâcheuse direction sur les progrès des élèves. Ils s'habituent forcément à mal dire, aux à peu près,

au barbouillage, si on leur confie des morceaux qu'ils ne peuvent exécuter ni dans le mouvement ni dans le style et qu'ils doivent infailliblement dénaturer. Le choix raisonné des morceaux est encore plus impérieux que celui de l'instrument, qui peut être médiocre, en admettant toutefois qu'il ne soit pas trop dur ou trop facile au toucher.

Dès les premiers mois d'étude et du moment que les élèves auront acquis par des exercices spéciaux à mains posées l'indépendance nécessaire pour varier le mode d'attaque par des accents rythmiques, ou encore en graduant attentivement la sonorité des *crescendo* et des *diminuendo*, il deviendra nécessaire de mettre sous leurs doigts des pianos dont le mécanisme réponde docilement aux différentes impulsions données aux touches, et traduise exactement les inflexions ou les ondulations sonores indiquées sur la musique ou par le professeur. On ne saurait habituer trop tôt les élèves à nuancer et à moduler le son ; mais là encore il importe de faire acte d'opportunisme, car dans ces différentes modifications d'attaque du clavier, il faut soigneusement éviter le martellement, le sautillement, le tapotage qu'amène un jeu non lié, toujours fort, où les sons ne se fondent pas subordonnés les uns aux autres, suivant leur importance mélodique ou leur durée relative, etc., etc.

L'art de produire et de bien conduire le son, de le rendre malléable et fusible, doit être l'étude constante, la préoccupation invariable des pianistes qui ambitionnent devenir virtuoses. Clémenti, Hummel, Chopin, Thalberg, etc., etc., n'ont atteint la merveilleuse exécution qui les caractérisaient qu'en interrogeant fréquemment le clavier et en obtenant par d'incessantes observations et une pratique journalière, la possession absolue d'un tact parfait dans toutes les nuances sonores.

Dans un ordre d'idées différent et pourtant déterminé, nous croyons aussi sage, et opportun de choisir le moment utile pour les progrès de mettre à l'étude les œuvres des grands clavecinistes : Frescobaldi, Couperin, Marcello, Porpora, Chambonnière, Rameau, Bach, Haendel, Scarlatti, etc., etc. Il y a dans le style de ces maîtres un sentiment musical particulier et des procédés d'exécution dans la manière d'interpréter leurs phrases et leurs agréments qui ne peuvent être compris ni exprimés, que par des pianistes ayant beaucoup d'acquit. Il faut un goût formé pour traduire avec délicatesse et précision, sans tomber dans la brusquerie et la sécheresse, cette ornementation légère d'une saveur charmante sous des doigts agiles et fins, mais lourde et pédante si elle n'a pas le cachet spécial qu'exigent ces maîtres de génie, grands même dans leurs petites pièces, et dont

les inventions musicales sont si bien en rapport avec la poésie à la fois naïve et solennelle des parnassiens de l'époque. Les professeurs qui ont la parfaite connaissance du style de ces maîtres choisiront avec discernement le moment le plus opportun pour initier leurs élèves à ces études rétrospectives.

Nous faisons la même recommandation sur l'instant utile pour aborder sans porter préjudice à l'enseignement méthodique, les œuvres des grands romantiques et de virtuosité transcendante de l'école moderne. Chopin et Schumann sont deux maîtres de génie, mais dont il ne faut pas confier trop tôt l'interprétation à de jeunes élèves dont le mécanisme et le goût ne sont pas suffisamment formés pour dire sans maniérisme cette musique d'un grand charme expressif, mais où la mesure, souvent indécise et troublée, demande des déplacements d'accents. Les *tempo rubato* fréquents ne peuvent être bien traduits que par des exécutants habiles, ayant toute la souplesse de diction voulue pour ne pas tomber dans l'exagération du sentimentalisme. Les fantaisies de Liszt, les œuvres de Brams, et aussi les concertos de Litolff, Rubinstein, Reineck, Grieg, Saint-Saëns ne peuvent être étudiés avec fruit, sans péril pour la sonorité et une exécution correcte, que par des virtuoses dont le mécanisme est assoupli à toutes les difficultés. Voilà encore de l'opportunisme musical.

CHAPITRE XVIII.

Du puritanisme.

Quelques artistes d'un puritanisme vraiment trop exagéré, et ne tenant aucun compte des merveilleux progrès de facture réalisés pendant une période de cent vingt ans, affirment dans leur rigorisme que les pièces de clavecin des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles devraient être exécutées suivant les indications précises du temps, avec toutes les fioritures indiquées, pour suppléer au manque de tenue du son, et nullement, la plupart du moins, par amour excessif de l'ornementation. Les tremblements, trilles plus ou moins prolongés avec leurs différentes préparations et terminaisons, les brisés, les pincés, les flattés, les aspirations, etc., etc., ont cessé d'être employés par les compositeurs, du jour où les premiers pianos, même avec leur sonorité grêle et timide, leur ont donné la possibilité d'exprimer une phrase chantante sans l'agrémenter de *grupetti* donnant un semblant d'illusion sur la prolongation du son, par des répercussions rapides se jouant autour

du son principal. A ces respectueux mais trop rigoureux observateurs *de la note écrite,* on peut appliquer la phrase de l'évangile : la lettre *tue,* mais l'esprit *vivifie.* Il faut, lorsqu'on étudie ces vieux maîtres dont les inspirations sont si heureures dans leur grâce naïve, avoir assez de goût et de savoir musical pour débarrasser l'idée mélodique d'ornements parasites, de fioritures surannées n'ayant plus aucune utilité, grâce à la perfection des instruments modernes. Agir de la sorte, avec discrétion et réserve, ce n'est pas manquer de respect à la pensée primitive des compositeurs, mais la faire revivre suivant l'expression de noble simplicité qui les a inspirés, ce n'est pas altérer le texte, mais exprimer avec vérité et dans le sentiment voulu l'idée telle que l'avaient conçue et l'auraient exprimée les maîtres du temps, s'ils avaient eu sous la main des instruments à vibrations prolongées.

Les ultra-puritains, soit par respect pour les maîtres du temps passé, soit par conviction, pensent que c'est faire injure à l'intelligence des grands clavecinistes et de nos premiers pianistes que d'indiquer des accents rythmiques, des nuances expressives et de sonorité là où ils n'en ont pas indiqué, et pour cause. Le son aigrelet et criard des instruments, leur manque absolu de souffle s'y opposaient de la façon la plus absolue. Un chan-

teur dont la voix n'aura ni timbre, ni charme, ni puissance devra bien certainement s'abstenir de nuances et d'accents ; il devra chanter toujours *mezza voce.*

Quel étrange raisonnement et quel outrage fait au bon sens que de conclure ainsi, pour observer le style et traduire, suivant son vrai caractère, la pensée incomplètement exprimée, faute d'instruments assez parfaits. On devrait renoncer à toute interprétation expressive, sensible, délicate, colorée, fortifiant la pensée des maîtres par le motif vraiment étrange que les instruments du temps, par l'essence de leur facture, ne se prêtaient pas à une interprétation plus parfaite. Il faudrait rigoureusement s'en tenir au texte primitif et s'abstenir de toute nuance, pour rester strictement dans le vrai, respecter la note écrite, les traditions authentiques. On ne devrait jamais exécuter les œuvres d'Emmanuel Bach, les fugues de Frescobaldi, Haendel, Bach et certaines sonates de Haydn et de Mozart que sur des clavecins ou sur de petits pianos à cinq octaves. Enfin, pour compléter ce respectueux hommage au temps passé, nos virtuoses et nos instrumentistes d'orchestre devraient se munir de clarinettes et de flûtes à une ou deux clefs, suivant la facture usitée au temps de Wanhal, Catel, Haydn et Mozart.

CHAPITRE XIX.

De la critique sérieuse et de l'école du dénigrement.

Chaque art, visant un but différent, ayant un mode d'expression déterminé, exige des études préalables variées, une éducation professionnelle patiemment suivie pour faire acquérir les connaissances indispensables à la mise en œuvre des idées que l'on veut exprimer. Plusieurs existences, très activement employées, suffiraient à peine pour se rendre maître des éléments premiers, et posséder les principes fondamentaux qui régissent les nombreuses manifestations du génie humain. Mais si, pour devenir créateur, ou simplement praticien habile dans une science ou dans un art, il faut consacrer de longues années et toute son intelligence à des études spéciales, il n'est pas absolu-

Ce chapitre devait prendre place dans mes *Éléments d'esthétique musicale;* mais, égaré au milieu d'autres manuscrits, il paraît aujourd'hui en dehors du cadre choisi.

ment nécessaire que des critiques de bonne foi possèdent toutes les qualités désirables pour l'inventeur industriel ou artiste, pour l'écrivain d'imagination, poète ou romancier, et soit tout à la fois, philosophe, érudit, homme de science et de goût. Cela serait, certes, préférable, car, pour guider dans la voie du beau les efforts intelligents des artistes, il serait à souhaiter que le critique possédât un grand savoir, un jugement sûr, un sentiment d'appréciation très délicat. Mais, à défaut de ces nombreuses perfections, n'est-il pas à désirer que les critiques sachent exposer clairement, dans une langue pure, leurs doctrines et leurs idées sur les différentes questions qu'ils se sont donné mission d'élucider. Il faut beaucoup de discernement, d'habileté et de tact pour analyser une œuvre de style en parfait connaisseur, et pouvoir en indiquer avec certitude les imperfections et aussi les parties réussies.

Sans être créateur, on peut avoir le sentiment exact du beau. Mais, pour être capable d'apprécier ce qui est réellement bien dans une création artistique, et pour motiver sciemment pourquoi elle est mal venue, il ne suffit pas d'avoir la perception innée du beau, l'amour du vrai, il importe d'avoir fait des études spéciales sur l'histoire de l'art, sur ses transformations, de bien connaître les différentes écoles et leurs filiations ; on doit, en un mot,

posséder une vaste érudition et une grande droiture de jugement pour éclairer la marche du progrès. Et le savoir est encore insuffisant pour bien exposer une théorie et en déduire toutes les conséquences. En donnant la raison de chaque chose, il ne suffit pas d'affirmer son opinion personnelle, son propre sentiment, il faut pour se faire écouter et convaincre, pour ramener à ses idées les praticiens sérieux de l'art, exposer la doctrine que l'on estime la meilleure, avec foi, avec enthousiasme, et bien savoir motiver ses jugements.

Cette utile et belle profession de critique uniquement préoccupé de la recherche de la vérité, sans parti pris de coterie et d'école, n'est bien comprise que par les esprits d'élite. La presse française, et tout particulièrement la presse parisienne, compte de nombreux écrivains spéciaux, dont les travaux scientifiques, littéraires, et artistiques forment le goût du public intelligent qui suit avec intérêt les grandes découvertes de la science, ou qui se passionne pour les œuvres d'art. L'art du critique, qui doit être la science raisonnée des lois du vrai et du beau, exige donc de ceux qui consacrent leurs études et l'expérience acquise à cette noble mission, la connaissance parfaite des principes qui sont la base morale, absolue de tout enseignement esthétique. Pour tracer la ligne à suivre et guider les études professionnelles et

transcendantales des artistes militants, pour donner des conseils motivés à ceux qui enseignent, il importerait donc de bien connaître les principes constitutifs du beau dans chaque art, mais encore de pouvoir appuyer ses raisonnements sur un sentiment bien pondéré, qui donnerait la mesure exacte de ce qui doit être l'expression vraie de l'idéal. Mais, pour être écouté avec déférence et respect par les artistes qui se trompent de bonne foi et que la saine critique doit ramener aux traditions pures de l'art, il est indispensable que l'écrivain soucieux de l'importance et de la dignité de sa mission, soit poli, parle une langue acceptée de tous les gens bien élevés ; qu'il ne soit pas inutilement agressif, n'invective jamais, ne prenne pas plaisir, pour faire montre d'un méchant esprit, à ridiculiser ceux qu'il a le désir de persuader et de convaincre. C'est ainsi qu'ont presque toujours agi les maîtres de la critique du XVIIIe et du XIXe siècle. Les guerres littéraires et artistiques ne doivent pas dégénérer en querelles poissardes. Voltaire, d'Alembert, Grimm, Laharpe, Marmontel et leurs brillants émules, Cousin, Lamennais, Sainte-Beuve, Planche, Saint-Victor, Thoré, J. Janin, d'Ortigues, Morel, Halévy, Gevaert, Fétis, Berlioz, J. Schumann, Saint-Saëns, Reyer, Ad. Adam, Fromentin, Silvestre, Delacroix, n'ont pas, que je sache, employé le vocabulaire des halles. Ce qu'il

faut surtout avec l'esprit d'analyse et d'appréciation judicieuse, c'est, posséder une logique serrée, savoir exposer des idées justes avec clarté, dans un style imagé, intéressant, persuasif. Voilà, certes, bien des qualités qui font d'un critique à la parole autorisée, au jugement désintéressé, équitable, un savant, un érudit, un homme d'esprit, de tact et de goût, un philosophe de l'art, porte-flambeau de la vérité, un guide assuré dans la voie du progrès. C'est de cette donnée que procèdent un certain nombre de critiques attitrés. Mais il est des exceptions fort rares, qui font école dans un autre genre.

En lisant les critiques incisives, mordantes, souvent judicieuses et fines de MM. Azevedo, Fiorentino, Scudo, nous avons souvent regretté de voir l'esprit d'observation et le talent d'écrivain de ces brillants feuilletonnistes entachés de préférences ou de préventions, au double point de vue de leurs affections motivées ou de leur parti pris d'hostilité contre certains maîtres. J'ai gardé mémoire des articles méchants et de mauvaise foi écrits par Azevedo contre son illustre coreligionnaire Halévy. Mais le fiel du critique, tout à la haine sémitique de l'illustre auteur de *la Juive,* de *Charles VI*, de *l'Éclair,* du *Val d'Andorre* et de vingt autres ouvrages lyriques, disparaissait par enchantement, pour faire place à la plus vive admiration, à l'enthou-

siasme, si Azevedo avait à parler de l'immortel Rossini ou de notre cher Félicien David. Fiorentino, cet écrivain si francais, à l'esprit souple et railleur, n'était pas toujours sincère dans ses éloges et dans ses critiques, trop souvent à la solde d'intéressés. L'intègre et dogmatique Scudo n'a pas été non plus toujours équitable dans ses jugements ; son culte pour le divin Mozart et pour le chevalier Sarti l'a maintes fois rendu injuste à l'égard des maîtres de l'école allemande. Léon et Marie Escudier, qui ont dirigé avec beaucoup de vaillance et d'initiative d'importantes revues, ont souvent obéi à des influences de coteries ou cédé à la pression d'intérêts commerciaux qu'ils tenaient à faire prévaloir. D'Ortigues et Berlioz ont fait de la critique doctrinaire en musiciens convaincus. Écrivains d'esprit, ils étaient soutenus, réconfortés par une profonde érudition et par des connaissances vastes et multiples. Ces artistes éminents n'ont pas été toujours infaillibles, exempts d'un peu de partialité, mais vrais et francs ; ils n'ont jamais affirmé que leurs croyances artistiques, sans jamais déserter la ligne droite de la vérité.

Berlioz poussait le rigorisme jusqu'à une sévérité extrême envers les amis dont il avait à juger les œuvres, ce qui lui permettait de dire sous forme d'excuse à un compositeur qu'il avait critiqué très vivement dans son

feuilleton : « Ah ! mon cher, il n'y a plus de critique d'art possible s'il faut se gêner avec ses amis. » Ad. Adam et F. Halévy ont été des critiques indulgents, donnant de sages conseils, jamais agressifs et toujours du goût littéraire le plus parfait. Leurs comptes rendus sur les opéras, sur les concerts et les débuts d'artistes étaient empreints de bienveillance et remplis d'observations judicieuses dictées par leur grande expérience du théâtre. A. Adam avait dans son style une teinte de fine raillerie et de scepticisme, F. Halévy restait toujours, dans ses causeries musicales, affectueux, bon, persuasif et charmant conteur. Nous ne pouvons oublier dans la liste des critiques musicaux célèbres Castil Blaze et Fétis ; le premier avait un esprit endiablé, il était aussi suffisamment musicien pour avoir audacieusement tenté des adaptations pour la scène française de bon nombre d'opéras italiens et allemands. Castil Blaze a écrit de nombreux ouvrages de littérature musicale qui, sans être des livres de profonde érudition, sont des plus intéressants à consulter, et remplis de détails curieux. L'éloge de Fétis comme savant musicologue, comme historien et théoricien, n'est vraiment plus à faire. Nul écrivain spécial ayant traité les hautes questions de l'art musical ne peut lui être comparé. Son savoir immense et ses recherches incessantes lui ont donné l'autorité

nécessaire pour écrire l'histoire de la musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à la Renaissance. Son dictionnaire biographique de tous les musiciens est aussi, malgré quelques erreurs, un ouvrage historique précieux à consulter.

Mentionnons parmi les critiques regrettés, deux hommes d'esprit et de cœur, Gustave Bertrand et Octave Fouque. Ces deux écrivains d'un goût si pur, et si consciencieux dans leurs appréciations, m'ont honoré de leur amitié. J'ai gardé de leurs travaux littéraires et critiques le plus cher souvenir, et j'ai relu bien des fois leurs écrits sur la musique où l'on reconnaît la touche fine et délicate de littérateurs de race. A l'heure présente ; Reyer, Saint-Saëns, Joncières, Dubois, Alphonse Duvernoy, Louis Besson, Lemaire, Wormser, Henri de La Pommeraye, Armand Gouzien, Camille Le Senne, de Lauzières, Maurice Ordonneau, Hermann, Jacques de Biez, Wilder, Cornely, Jouvin, Vitu, Oscar Comettant, Henri Lavoix, Baudillon, Meliot, Barbedette, Léon Kerst, Roger, Garnier, Henry Fouquier, Edmond Stoullig, traitent les questions de doctrine musicale dans de nombreux journaux qui forment et dirigent le goût du public, suivant les errements du suffrage universel, qui a souvent besoin d'être renseigné et guidé dans ses choix. L'art étant par sa nature d'essence privilégiée, veut une éducation

spéciale, qui n'est pas toujours à la portée du populaire.

L'esprit, le sentiment, la fantaisie humoristique sont des qualités séduisantes pour l'écrivain d'imagination et de goût qui apprécie sommairement et juge par à peu près, sous toutes réserves, les questions littéraires et artistiques. Mais ces dons de nature, de tempérament et d'intuition restent tout à fait insuffisants pour traiter à un point de vue élevé les questions d'art, pour apprécier en connaisseur, pour juger avec droiture et conscience les qualités réelles d'œuvres réputées belles. Pour faire, en un mot, de la critique doctrinale, éclairée, il faut posséder des connaissances spéciales, avoir une érudition réelle. Aussi est-il facile de relever d'amusantes erreurs et de véritables hérésie dans les brillantes chroniques théâtrales faites sur des notes exactes, mais intervertie par l'écrivain non spécialiste qui confond les sonorités, les mouvements et cite un solo de hautbois, là où une rentrée de clarinette lui a été signalée. Ces appréciations souvent faites par des feuilletonistes de talent ont été excusées d'avance par le chef d'école, le spirituel et paradoxal Jules Janin. Mais au groupe des fantaisistes, il faut ajouter celui des critiques savants, des docteurs ès-sciences musicales, transformant l'appréciation raisonnée, l'analyse intelligente, poétique, sentimentale d'une œuvre

d'inspiration et de style en une froide dissertation sur les accords employés, sur les modulations, sur le mode d'orchestration, sur la coupe des airs. J'avoue préférer encore un jugement de sentiment formulé par un homme de goût à cette *vivisection musicale,* faite froidement, sans âme, sans élan, sans passion où le scalpel de l'harmoniste se promène pour ne découvrir que des procédés d'école, là où vit souvent l'inspiration, l'embrion du génie.

Les hommes de mon âge ont certainement gardé souvenir des vaillants spécialistes qui ont précédé dans la polémique et l'histoire de l'art les maîtres de la génération présente.

Castil Blaze, le brillant et fécond écrivain qui, par ses traductions et ses adaptations à nos scènes lyriques, a popularisé en France les œuvres de Mozart, Rossini et Weber, a été considéré par beaucoup d'artistes respectueux du génie comme un profanateur. Et pourtant ce musicien de tempérament était un critique habile, cédant à l'enthousiasme, quelquefois aussi au réalisme. Fétis, Gevaert, Barbereau, de Busset, Berton ont traité les questions musicales dans un style très élevé. Il me souvient aussi de Morel et de Froment, deux musiciens lettrés, dont les analyses esthétiques étaient un enseignement précieux. Morel écrivait aux *Débats* et collaborait à la *France musicale;* sa polémique vaillante m'a laissé une vive impression.

Menzer, le critique musical de l'ancien *National,* était compositeur de médiocre valeur, un essai dramatique malheureux le fit renoncer au feuilleton. Moins impressionnable, moins susceptible dans ses rapports avec le public, Castil-Blaze fut le premier à plaisanter de l'accueil de fou rire fait à son opéra drôlatique, *Flûte et poignard.* Menzer cessa de dogmatiser, mais Castil-Blaze ne cessa pas d'écrire avec sa fougue humoristique et méridionale.

Nous avons aussi gardé bon souvenir de Léon Kreutzer, le grand musicien trop peu connu qui a laissé en manuscrit des œuvres de la plus haute valeur. La critique musicale de Léon Kreutzer était très indépendante, mais elle se lisait avec un vif intérêt, car il ne procédait pas à coups de modulations et ne faisait jamais inutile étalage de science harmonique.

Les études rétrospectives, l'histoire de l'art, les travaux biographiques, les hautes questions d'enseignement, de style, de goût, sont depuis trente ans au moins, le but des recherches de nombreux musiciens sérieusement épris des questions qui intéressent les progrès et l'avenir de notre art. A l'heure présente, la critique éclairée, saine, honnête, consciencieuse, sincère, est presque partout aux mains d'artistes éminents, et d'écrivains dont le savoir, les études spéciales et le goût éprouvé donnent une grande valeur à leurs jugements et commandent le respect.

Peut-être ferais-je acte de sagesse en terminant sans plus m'attarder cette étude sur le rôle important de la critique, et sur l'influence prépondérante qu'elle doit exercer.

De judicieuses observations, faites avec mesure, appuyées sur des considérations élevées, basées sur des modèles et des exemples indiscutables, incitent à mieux faire, ou préservent d'erreurs regrettables les maîtres les plus expérimentés. Mais, dussé-je me tromper, je cède sans impatience à l'occasion qui se présente d'exprimer à M Weber, critique musical du *Temps*, journal très lu, très important, très estimé de la presse libérale, mon sentiment personnel sur sa manière de juger les artistes et leurs œuvres. Je croirais faire acte de faiblesse en passant

(1) J'avais l'intention de ne pas citer M. Weber parmi les critiques qui traitent les questions musicales Ses habitudes agressives, ses procédés constants de dénigrement sont généralement appréciés à leur valeur et considérés comme un honneur par les artistes qu'il s'arroge le droit de juger avec la suffisance qui le caractérise. Mais l'omission voulue de son nom aurait pu faire croire à M. Weber que ses burlesques leçons de goût, de style, et de bonne tenue, visant mon enseignement et ma personne, m'avaient anéanti. Or, je le dis très haut, la parole fielleuse du bilieux critique, son ton arrogant de caporal de chambrée, son pédantisme de magister de village ne m'ont nullement terrifié. Croquemitaine est mort et j'ai passé l'âge où les grotesques grimaces de diables à ressort peuvent effrayer, c'est tout au plus si elles me font rire.

son nom sous silence et en paraissant ignorer les boutades malhonnêtes dont il me gratifie régulièrement dans ses comptes rendus des concours du Conservatoire. L'antipathie de M. Weber à mon égard s'est manifestée, il y a bien des années, à l'occasion d'un accident de montagne. La presse parisienne avait été unanime pour me témoigner son bienveillant intérêt ; M. Weber a trouvé, lui, que c'était accorder trop d'importance à un fait vulgaire, et que peut-être je n'avais jamais gravi la butte Montmartre. Cette réflexion caractérise le genre d'esprit de l'écrivain que j'ai, paraît-il, le malheur d'impatienter. Une seule fois depuis dix-huit ans, à l'occasion d'une publication biographique, M. Weber s'est montré à mon égard critique poli ; mais, à part cette unique circonstance, il a toujours été hostile de parti pris à mon enseignement, trouvant tout à reprendre : le choix des morceaux, les mouvements, l'accentuation, le style, le mécanisme, tout est mauvais ; quels que soient les efforts faits, et la peine prise par les élèves et le professeur pour arriver à une bonne interprétation. Je n'ai pas reçu les excellents avis, les doctes conseils de M. Weber, je suis donc forcément à côté du vrai ; mais pourquoi trouver à redire si d'autres juges affectionnent la manière de phraser de mes élèves ? Tel n'est pas l'avis de M. Weber, son appréciation est la seule équitable ; « mes

malheureux disciples ne jouent pas en mesure, accentuent à contre-sens, les mouvements sont trop vifs pour Weber et Mendelssohn, l'expression est maniérée dans Schumann et Chopin, j'ignore le style de Beethoven, etc., etc. » Mais ce qui est le comble de l'horreur, l'abomination inqualifiable, la sonorité obtenue est mauvaise... Il est bon que mes lecteurs sachent que cette sonorité défectueuse est due à « une mauvaise tenue de main, à une attaque mal réglée du clavier ». Ah! quel triste maître, qui enseigne depuis cinquante-deux ans à de jeunes pianistes, et qui ne sait pas seulement indiquer, suivant M. Weber, l'art de se poser devant le clavier et la manière de faire bien parler les touches !

Suis-je assez fou d'avoir ainsi consacré ma vie entière à professer un art dont j'ignore les premiers éléments ! Combien il est à regretter que M. Weber ne traite pas ses intéressantes questions d'enseignement dans des conférences publiques; il y aurait foule pour entendre sa parole persuasive exposer avec lucidité les principes de sa méthode. Car, on ne saurait le dire trop haut, ce grand docteur ès-sciences musicales possède seul le sentiment juste, les traditions du bien dire, et, pour parler sa langue imagée et tout aimable, c'est bien lui et non moi que mes maladroits amis devraient désigner comme « *il vero pulcinello* ». Quel trait d'esprit

délicat, et comme il est de bon goût de faire ainsi la leçon à un homme de mon âge !

Je m'incline avec respect et je reçois avec déférence les conseils donnés avec courtoisie, mais la critique grossière, hautaine, m'est répulsive, et je suis heureux de me rencontrer sur ce terrain de l'avis de Fétis, qui avait, lui, la science et l'autorité voulues pour traiter les questions de doctrine musicale. Il pensait avec raison que la critique d'art ne doit pas procéder par traits d'esprit, sous l'impression du moment, sans plan préconçu, et que les jugements portés doivent puiser leur force, leur droit au respect de tous, non dans les appréciations mordantes, passionnées, mais dans une foi ardente pour le beau et le vrai, dans des convictions, formées par les plus fortes études ; Fétis avait horreur des pédants, et cette antipathie prononcée, l'a porté à l'injustice envers Scudo le dogmatique écrivain de la *Revue des Deux-Mondes,* que j'ai connu de 1832 à 1837, alors qu'élève de Lesueur et d'Halévy, je me faisais la douce illusion d'acquérir la célébrité en écrivant de médiocres romances. Scudo partageait cette infirmité, et nous vivions maigrement, lui, de ses leçons de chant, moi, de mes leçons de piano.

Scudo, travailleur patient, opiniâtre, étudiait notre langue, et se familiarisait avec nos grands écrivains pour acquérir un style correct, élégant,

quoique un peu prétentieux. Ce fut, il faut bien le dire, l'unique supériorité du célèbre critique, car, à part sa connaissance vocale des vieux maîtres italiens, étudiés à l'école de Choron, sa réputation de compositeur ne tenait *qu'à un fil*, le *Fil de la vierge*, romance de huit mesures, il ne possédait nullement la science du contre-point.

Voici le jugement sommaire de Fétis sur Scudo : « Cet écrivain dissimulait son ignorance sous des allures de pédant de collège, et sa phrase usuelle : nous en reparlerons, nous faisons nos réserves, était le plus souvent un échappatoire pour ne pas traiter à fond les questions techniques. La critique élevée ne procède pas ainsi. Elle examine, analyse, éclaire et discute loyalement avec courtoisie le talent et les œuvres des artistes qu'elle a mission de juger. Les airs hautains, l'âpreté de langage, ne sont bienséants pour personne, mais lorsqu'on est chanteur sans talent, harmoniste contesté, clarinettiste médiocre, la modestie est de nécessité absolue. » Ce jugement porté sur Scudo critique autoritaire, ayant des partis pris de sympathie et de répulsion, des enthousiasmes et des colères feintes ou vraies, variant suivant les écoles et ses convictions personnelles, nous paraît fort dure et trop sévère.

Pour ceux de nos lecteurs qui seraient tentés de trouver des points de similitude entre les

deux éminents critiques de la *Revue des Deux-Mondes* et du *Temps*, nous noterons des dissemblances très grandes : M. Weber, n'a jamais, je le crois du moins, enseigné le chant, le piano, la clarinette, que dans son feuilleton ; de plus, il est l'auteur d'un traité d'harmonie que je n'ai pas à juger, mais que, bon ou mauvais, Scudo n'aurait pas su écrire. Mais où la dissemblance est absolue, c'est que Scudo parlait une langue un peu précieuse, mais correcte, et que les écrits de M. Weber manquent absolument de style, pèchent par la forme, par le goût et qu'il supplée à l'esprit absent par une grande arrogance. M. Weber a la gracieuseté de me donner des leçons de bonne tenue comme un maître à danser; franchement je suis trop vieux pour profiter de ses précieux conseils ; je le prie de les réserver à de plus jeunes ayant besoin d'apprendre la civilité puérile et honnête ; mais, en échange de ces bons avis, j'engage M. Weber, le juste, l'impeccable, l'érudit, etc., etc., à juger les artistes ses égaux et ses aînés dans la carrière avec plus d'urbanité et de courtoisie. C'est le droit absolu de la critique d'être sévère, à la condition d'être sincère, sérieuse, et de ne pas outrepasser les limites des convenances et de la politesse.

Mécontent de tout et de tous, sans nul doute aussi de lui-même, M. Weber représente en solitaire la critique hargneuse. Ses appré-

ciations sont toujours malveillantes, et ses analyses qui ont la prétention d'être savantes, ne sont que pédantes. Ce terrible père Duchêne fort en colère distribue en maître d'école de méchante humeur des coups de férule au gré de sa fantaisie, et les musiciens craintifs qu'il frappe lourdement reçoivent en maugréant tout bas ces traits mauvais, lancés sur le ton rogue qui lui est familier. Mes confrères estiment que le silence ou l'indifférence sont la réponse la plus digne à faire aux brutalités de M. Weber; mais pourtant il est utile qu'il sache que ses prétentions outrecuidantes ont soulevé une antipathie universelle, et que si, par le fait de sa position de critique, il est redouté des artistes timorés, ce n'est que d'un petit nombre. Je pourrais à la rigueur me passer des leçons de tout genre que M. Weber me donne depuis bien des années, et pourtant je les accepterais pour ce qu'elles valent, sans mot dire, si, faites avec sincérité, elles étaient formulées poliment; mais je n'ai pu maîtriser un sentiment de révolte pour des remontrances faites avec la suffisance qui caractérise le style de ce grincheux critique. Et maintenant je demande pardon à mes lecteurs de les avoir si longuement entretenus de M. Weber, à qui j'offre l'expression de mes regrets pour m'être trouvé dans l'obligation de lui retourner quelques-unes des aménités dont il est si prodigue envers les artistes qui n'ont pas le bonheur d'être de ses amis.

CHAPITRE XX.

L'artiste, le musicien, le virtuose.

C'est une habitude généralement répandue, banale à force d'être usitée, que de désigner sous l'appellation générale d artistes, toutes les personnes qui se consacrent à l'étude d'une profession libérale, qui y vouent leur existence, soit par vocation, par amour de l'art, ou simplement par un choix raisonné, motivé souvent par des causes indépendantes de l'art lui-même. Cette dénomination générale d'artistes s'applique, personne ne l'ignore, à des spécialités de nature très diverses, parfaitement distinctes les unes des autres. Mais, sans en spécialiser aucune, et sans nous éloigner du sens générique si inconsciemment employé, si légèrement accordé par le public à toute personne exerçant une profession se raccordant à un art quelconque : peinture, musique, statuaire, danse ou architecture, nous dirons que ce beau titre d'artiste, si facilement donné aux modestes praticiens qui font leurs études prélimi-

naires et gravissent seulement les premières marches du temple sacré, est un non-sens, une absurdité. Le noble titre d'artiste ne peut être conquis que par de longues et patientes études, et par la possession la plus complète des procédés qui font l'habile praticien.

Le véritable artiste doit avoir l'âme ouverte à tous les sentiments généreux et grands, il doit être doué d'une haute intelligence, d'une imagination ardente, avoir le sentiment du vrai et du beau, être enfin assez sûr de lui et de ses moyens d'exécution pour traduire avec exactitude et dans des données individuelles originales les pensées, les idées, les inventions créées par son cerveau. A ce titre-là, dira-t-on, combien peu méritent le titre d'artistes! Qu'il me soit permis de répondre qu'il y a des astres de différentes grandeurs, et que de tout temps il y a eu de grands et de petits maîtres. Et maintenant, sans généraliser la question, et en restant enfermé dans le cadre resteint de la musique, nous dirons qu'être musicien, virtuose, artiste, désigne des qualités parfaitement distinctes, très définies, et que ces trois dénominations ne sont nullement des synonymes. Les facultés multiples et privilégiées qu'exige le beau titre d'artiste compositeur, sont le plus souvent indépendantes de la virtuosité, quoique à l'heure présente, d'assez nombreux compositeurs aient le privilège de réunir ces pré-

cieux avantages. Cet élément de popularité n'est nullement indispensable et a même manqué à plusieurs maîtres célèbres, sans que leur gloire d'artistes compositeurs ait eu à en souffrir. Haydn, Cherubini, Lesueur, Monsigny, Berton, Berlioz, Reber, F. David, n'étaient pas des virtuoses. Ce qui importe, c'est d'être musicien, d'écrire correctement et purement la langue des sons, de posséder parfaitement tout l'outillage du compositeur, enfin de ne pas être arrêté dans l'expansion des idées, entravé dans la mise en œuvre de ses inspirations, par un manque de science, de pratique et de possession des procédés. Celui qui veut mériter le nom de musicien et d'artiste, alors même que le don d'inspiration lui ferait défaut, doit savoir tout ce que la méthode et l'école peuvent enseigner. Le musicien, chanteur ou instrumentiste, qui n'a d'autre ambition que d'acquérir une suprême virtuosité, visant uniquement la difficulté vaincue et l'effet à produire, n'est pas un artiste dans l'acception véritable et absolue du mot, si, quel que soit son degré d'habileté, il se fie à sa seule intuition pour interpréter la pensée des maîtres. Le sentiment inné d'un virtuose, en admettant même qu'il réponde parfois au caractère véritable, à l'expression juste du compositeur, reste tout à fait insuffisant pour avoir la certitude du bien dire et la conviction intime d'être dans le vrai.

On peut être un grand virtuose, mais on ne saurait se glorifier du beau titre d'artiste, si l'on n'est pas capable d'analyser dans son ensemble et dans ses détails les beautés de style d'une œuvre, sa facture, son ornementation, la couleur expressive de ses phrases. Apprécier est bien, mais comprendre est mieux.

Confier l'interprétation d'une composition musicale à un virtuose qui ne possède ni la science harmonique, ni l'esprit d'investigation et d'analyse de la phrase, ni les nuances variées, délicates ou tranchées des différents styles, équivaudrait, dans mon sentiment, à demander une traduction exacte, raisonnée, idéale aussi, répondant au sens vrai des mots, à l'esprit et aux finesses de langage d'une littérature étrangère, à un écrivain illétré ne connaissant ni la valeur positive ni l'expression réelle des locutions employées, et ne sachant rien de la construction des phrases usuelles ou poétiques ; pour tout dire, en un mot, à un audacieux ignorant, parlant par à peu près et un dictionnaire à la main une langue dont la grammaire, la syntaxe et les étymologies lui seraient inconnues. A l'heure présente, il faut le reconnaître, le nombre des musiciens exclusivement virtuoses tend à diminuer, et l'art vocal lui-même, encore attardé comparativement aux différentes écoles instrumentales, compte à son avoir plusieurs maîtres excellents artistes, très

bons harmonistes et compositeurs de réelle valeur. Mais, proclamons-le hautement et avec une satisfaction non dissimulée, ce sont bien les pianistes et les organistes, les virtuoses du clavier, qui forment l'armée la plus nombreuse, la plus militante, des harmonistes, des accompagnateurs. C'est dans cette pépinière musicale que se recrutent la plupart des compositeurs.

Le piano si mal traité par les jaloux que fatigue son immense popularité, reste toujours l'instrument privilégié des grands maîtres de l'art musical. Nulle bibliothèque instrumentale ne compte à son avoir un nombre aussi considérable de chefs-d'œuvre ; et cela se comprend ; l'épinette, le clavecin, le piano ont été pour la musique de chambre, pour la musique intime, des orchestres en miniature et sous la main. Telle est la cause indubitable de cette universelle popularité, et du grand nombre de musiciens illustres, de compositeurs de génie, qui ont plus spécialement écrit pour les instruments à clavier. Ce qui n'empêche pourtant les maîtres de l'archet de maugréer sans cesse contre le mauvais style, le manque de mesure, l'exagération, le goût faux et maniéré des pianistes. Il en est certainement quelques-uns, vu la quantité innombrable des tourmenteurs du clavier ; mais s'il fallait admettre comme exactes et vraies les affirmations de nos insidieux confrères, si forts à la critique,

eux seuls auraient les traditions, l'esprit, le sentiment juste, la mesure précise, il suffirait pour cela de tenir l'archet, baguette magique renfermant tous les secrets de l'art du bien dire. A ce compte-là nos maîtres d'accompagnement eussent donné des leçons de goût et de style à Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Onslow, Reber, etc., etc. J'avoue très humblement mais très sincèrement ne pas comprendre cette prétention à l'omniscience musicale fort contestable. Il me semblerait de mauvais goût et tout au moins ridicule de critiquer, même par insinuation, l'enseignement supérieur de mes chers collègues et amis Massart, Sauzay, Dancla, Maurin, Jacquart, Delsart, Garcin, etc., etc.; ces artistes éminents, de grand savoir et très expérimentés, trouveraient bien surprenant que des musiciens étrangers à leur enseignement spécial viennent contester le mouvement, le style, le caractère des sonates et des concertos enseignés par eux à leurs élèves, et ils auraient en cela parfaitement raison.

L'étude spéciale de la sonorité du piano et des différentes attaques du clavier, en un mot l'art d'accentuer, de nuancer, de phraser, en accordant aux notes qui représentent un sens mélodique le degré de force et d'intérêt qu'elles doivent avoir suivant leur importance dans le discours musical, est un acheminement pro-

gressif vers le style. Cette étude minutieuse, patiente et raisonnée, conduit insensiblement les pianistes à la pratique exacte d'une bonne diction, si un maître intelligent guide le sentiment de l'élève en lui expliquant par l'analyse de la phrase le pourquoi des inflexions sonores : les notes initiales des formules et les diverses variétés d'accents mélodiques, rythmiques, modulatoires. En procédant ainsi, le professeur est certain d'intéresser vivement l'élève, de développer en lui le goût d'une bonne interprétation et le sentiment juste et vrai de l'expression.

J'affirme même qu'une éducation musicale ainsi dirigée deviendra attrayante et permettra à l'élève d'apprécier plus en connaissance de cause le talent et le style des virtuoses qu'il aura l'occasion d'entendre. L'enseignement ainsi compris n'est plus un travail simplement mécanique, monotone et fastidieux, car il fait appel à l'intelligence, à la réflexion, à la sensibilité. Mais ce que nous demandons à de modestes amateurs, à plus forte raison nous l'exigeons des musiciens virtuoses que nous avons le désir d'apprécier et de juger comme de véritables artistes.

Aujourd'hui que tout le monde, riche ou pauvre, s'intéresse à la musique, il nous semble utile que personne n'ignore au prix de quels labeurs incessants, par quelles études approfondies un musicien de profession peut

acquérir le savoir et les qualités d'un artiste et en réclamer le titre. Je ne sais bien au juste si c'est Brillat Savarin, ce grand législateur du goût et de l'art culinaire, qui a formulé cet axiome, résultat d'une longue et patiente observation : « On devient pâtissier, mais on naît rôtisseur. » Cette vérité discutable est généralement admise dans le monde des gastronomes et des gourmets ; mais je ne crains pas d'affirmer, et aucun praticien sérieux ne me contredira, que, s'il est nécessaire d'employer plusieurs années pour devenir lecteur habile et bon théoricien, les études élémentaires parfaitement conduites sont insuffisantes pour faire l'éducation normale d'un véritable artiste, possédant la science complète de son art, et pouvant s'affirmer harmoniste, virtuose et compositeur à des titres distincts et spéciaux.

Il faut que la foule des amateurs qui demandent à la musique un passe-temps, une distraction agréable, sache bien que le talent acquis lentement reste souvent pour l'artiste un capital improductif, et cesse d'être une source fécondante pour son avenir, si une persévérance opiniâtre ne vient s'ajouter aux qualités spéciales et l'aider à surmonter les obstacles, à dompter toutes les résistances par une volonté patiente, énergique, que rien ne lasse, que rien ne rebute. Le musicien qui n'a pas une foi

vivace dans son art et n'est pas décidé à lutter jusqu'à l'heure du succès, ne lassera jamais de trace durable dans l'histoire de l'art.

On peut être très habile virtuose et rester médiocre musicien. La faculté de lire rapidement, exactement à première vue la note écrite, la phrase musicale, d'en saisir instantanément le caractère, l'esprit, le sentiment et d'en faire valoir les intentions délicates, est un don de nature assez rare. Mais on peut dans une certaine mesure suppléer à ces qualités innées par des études spéciales bien dirigées, par un travail journalier accompli dans des données particulières, formant l'éducation de l'oreille, aidant les yeux à percevoir vite les valeurs différentes, etc., etc.

Un pianiste bon musicien et qui veut mériter le titre d'artiste dans l'acception absolue du mot doit être lecteur intrépide, ferme sur la mesure et sur toutes les combinaisons rythmiques, avoir le sentiment de la tonalité et la science des modulations. Son oreille délicate et bien exercée doit toujours l'aider à suppléer par des équivalents aux notes que les yeux n'ont pas eu le temps de classer. Il doit savoir accompagner, transposer et posséder imperturbablement sa théorie élémentaire et supérieure. S'il n'a pas le don de composer, il doit au moins être bon harmoniste, contrepointiste et même être capable de tenir l'orgue et d'improviser. Un bon musicien, un artiste véritable doit accompagner la basse chif-

frée à première vue, lire couramment la partition et pouvoir écrire, dans le style voulu, dans les proportions et l'équilibre déterminés, un point d'orgue instrumental ou vocal, si les circonstances l'exigent. Il doit savoir simplifier un trait, supprimer les redites, pratiquer, s'il est nécessaire, d'adroites coupures. Enfin, homme de goût et de style, il importe qu'il possède les saines et pures traditions des maîtres de l'art vocal et instrumental et sache enseigner avec preuves à l'appui la manière de phraser et de bien dire. Virtuose même très ordinaire, le bon musicien, l'artiste, sera, je l'affirme, un très excellent professeur, s'il a toutefois la passion et la volonté de transmettre ce qu'il sait.

La virtuosité transcendante est une séduisante faculté, qui n'est dévolue qu'à un petit nombre de privilégiés et dont l'action irrésistible exerce sur la foule des amateurs, sur le public habituel des concerts, un prestige incomparable. Mais cet effet magnétique est bien plus sensible, bien autrement puissant, si à la virtuosité exceptionnelle s'ajoute l'art d'interpréter en musicien consommé, avec l'expression vraie et tout le brio possible, des œuvres de styles différents, de toutes les écoles, et de toutes les époques ; ou bien encore si le virtuose, compositeur de haute valeur, soumet au jugement de ses auditeurs charmés, séduits par sa belle exécution, des œuvres originales, expressives, spécialement écrites pour faire valoir

soit les qualités sonores et chantantes de l'instrument, soit la merveilleuse habileté du pianiste. A vrai dire, nous n'accordons qu'une sympathie limitée et des encouragements relatifs aux pianistes virtuoses non musiciens, lecteurs médiocres, mauvais harmonistes Et pourtant ces exemples fâcheux se sont trop fréquemment offerts à nos observations, soit aux concerts, dans les soirées et même aux concours du Conservatoire national de musique, dans cette grande école que nous aimons de tout notre cœur, et que nous servons avec toute la chaleur d'âme dont nous sommes capables.

La double épreuve de l'exécution d'un morceau préparé et de la lecture d'un manuscrit à vue, offre quelquefois des compromis fâcheux et des jugements contradictoires, suivant le sentiment que des juges bienveillants désirent faire prévaloir. En toute sincérité, et je le dis pour être entendu, le morceau de lecture devient une arme à deux tranchants qui fait triompher l'élève qu'on désire favoriser, ou reste lettre morte, car alors une simple observation suffit : « Ce n'est pas un prix de lecture que nous avons à décerner, mais un prix d'exécution et de style ; l'élève que nous venons d'entendre lit habituellement bien, mais s'est troublé ; » ou encore dans un autre sentiment, ce jugement nettement formulé : « Il est impossible de décerner le prix à un si pitoyable « lecteur ».

L'autre verso de la médaille à double face se formule ainsi : l'élève déchiffre parfaitement, mais exécute très médiocrement ; alors un juge sympathique, et il en est, préconise la thèse inverse : « L'exécution est très ordinaire, je l'avoue, mais quelle excellente lecture ! impossible de refuser à cet élève le prix qu'il mérite. » Ces petits mystères connus de tous, et qui ne sont un secret que pour les personnes étrangères au Conservatoire, prouvent qu'avec la plus grande bonne foi, l'influence d'un mot adroitement placé peut exercer une pression très regrettable, faire sombrer aujourd'hui ce qui triomphera demain. Je ne critique pas, mais je soumets aux membres du comité des études et à l'appréciation de notre illustre directeur, le sentiment maintes fois exprimé devant moi par les professeurs et les élèves. A quoi sert de bien lire puisqu'on n'en tient pas compte, ou l'opinion inverse : voilà un exécutant médiocre qui obtient le prix, grâce à son excellente lecture. Il me semblerait juste, équitable, de séparer franchement les deux épreuves : le prix d'exécution, plus sérieux, plus complet ; le prix de lecture, comprenant la transposition et l'accompagnement à première vue d'un soliste.

Ces réflexions, que j'ai entendu formuler à l'issue de nos concours de piano, ont dû arriver plus d'une fois aux oreilles de M. Ambroise Thomas, qui, se renfermant dans son rôle im-

passible de président du jury, subit quelquefois à contre-cœur les exigences d'un règlement qu'il voudrait modifier. Bienveillant, mais juste avant tout, notre cher directeur laisse aux membres du jury leur libre arbitre absolu, il est bien rare qu'il manifeste un désir ou exprime une préférence. Équitable jusqu'à la rigueur, il laisse à chacun sa liberté d'appréciation. C'est là un mérite rare, une qualité précieuse que l'on ne saurait louer trop hautement. Admirablement secondé dans ses essais de réforme dans l'enseignement par notre habile et très actif secrétaire général, M. Émile Réty, notre directeur a pris l'initiative de nombreuses et importantes modifications; la plus notable de toutes est sans contredit celle qui a pour but de rendre les chanteurs bons musiciens, lecteurs à vue et théoriciens. Mais, puisque j'ai trouvé une petite échappée pour émettre ma pensée intime sur de légers abus qui tiennent à de vieux errements, je dois aussi affirmer les efforts constants d'A. Thomas pour élever le niveau des études et augmenter le savoir littéraire de nos élèves par la création de cours ayant trait à l'histoire dramatique et musicale. C'est sur sa demande expresse, que le nombre des professeurs d'harmonie et de composition a été porté à huit. C'est encore à son initiative que nous devons la création d'une classe spéciale de transposition et d'accompagnement de la basse chiffrée et des partitions.

Les conférences sur la littérature théâtrale sont faites par notre éloquent ami de Lapommeraye, et l'histoire de la littérature musicale est racontée avec exemples chantés ou exécutés par notre savant confrère Bourgaud-Ducoudray ; enfin, des séances de musique concertante et orchestrale complètent cet admirable ensemble. Il importe de soutenir les efforts incessants du maître qui dirige notre école nationale de musique, si injustement attaquée par des critiques, qui, très inconsciemment, se font les porte-voix de musiciens jaloux et envieux, lesquels, du jour où, par l'influence de protections puissantes, ils auront forcé les portes du Conservatoire et s'y seront fait une situation à leur convenance, deviendront conservateurs et affirmeront que tout est pour le mieux. Le dévouement et l'émulation des professeurs est généralement au-dessus de tout éloge, et l'enseignement donné est assez apprécié, pour que de nombreux élèves des conservatoires étrangers ambitionnent l'honneur d'être admis dans nos classes. Américains, Allemands, Polonais, Russes, Espagnols, Italiens et Roumains, donnent bien un quart du nombre total de nos élèves. Il nous est donc permis de croire à la supériorité, sinon absolue dans toutes les branches de l'enseignement, au moins dans plusieurs spécialités que nous n'avons pas à énumérer. Laissons donc aux hommes de dénigrement systématique la

tâche facile mais ingrate de trouver tout mauvais. Ces pessimistes, s'ils sont réellement convaincus, sont plus à plaindre qu'à blâmer; par passion pour des progrès qui n'existent que dans leur imagination, ils voudraient tout détruire, faire table rase des traditions, et créer un nouveau phalanstère musical dont ils seraient naturellement les directeurs. En attendant ces heureuses innovations qui doivent transformer l'art, faire revivre l'âge d'or, ils sapent notre grande école musicale et dramatique, où s'élèvent pourtant chaque année de vaillants musiciens; compositeurs, harmonistes, virtuoses et brillants interprètes de nos chefs-d'œuvre lyriques et dramatiques.

Oui, certainement, l'organisation du Conservatoire est perfectible et revisable dans une certaine mesure; la critique éclairée, en nous montrant les erreurs commises, en nous disant la vérité, en nous aidant de ses conseils, peut nous préserver de fautes contre le goût, et doit être accueillie avec reconnaissance lorsqu'elle nous guide dans la voie de la vérité. Notre cher maître Halévy, dont la modestie égalait la grande science, se désintéressait des louanges, ayant le juste sentiment de sa valeur, mais mettait à profit la critique sage et honnête. Il pensait avec raison que des remarques judicieuses signalant les défauts peuvent préserver les maîtres de graves erreurs. Quant à la cri-

tique haineuse et de mauvaise foi comme celle dont l'accablait son coreligionnaire Azevedo, Halévy affirmait généreusement qu'elle ne faisait de tort qu'à son auteur. Il me souvient de cette phrase typique de l'illustre auteur de la *Juive* et de tant d'autres belles partitions écrite à la suite d'une série de violentes critiques, publiées par le journal *la Réforme :* « Ou mes œuvres sont viables, et elles survivront à la critique, ou elles ne sont que médiocres, et le dommage n'est pas bien grand si on les aide à tomber dans l'oubli. » Quelle leçon de sagesse et de stoïcisme pour nous, pauvres petits musiciens, qui avons l'épiderme si sensible et ne savons pas supporter les piqûres de frelons qui vont bourdonnant à nos oreilles ! Les artistes vraiment forts restent impassibles et ne font nulle attention à ces petits agacements d'amour propre froissé ; le grand art les console de la sottise des méchants, des ignorants et des envieux.

Un dernier mot maintenant sur la facture du piano et sur les soins que réclame sa conservation. La perfection absolue des pianos modernes serait la prolongation illimitée du son et la possibilité d'obtenir à volonté des effets de crescendo et de diminuendo, comme dans les instruments à archets ou à vent. Mais ce résultat que plusieurs mécaniciens ont vainement cherché à obtenir, serait, il faut le reconnaître,

une transformation tout aussi capitale pour la facture moderne, que la substitution du *piano forte* au clavecin. La réalisation de cet intéressant problème est-elle réellement possible? Les physiciens, plus encore que les mécaniciens, sauront nous le dire s'ils veulent sérieusement élucider cette question scientifique. Les inventions produites jusqu'à ce jour dans cet ordre d'idées, ne sont que d'ingénieux essais, des à peu près cherchant à tromper l'oreille et à faire illusion. Ainsi on a essayé de la double action du piano et d'un jeu d'orgue; le son produit par l'attaque du marteau, puis, cette première mise en vibration obtenue, le son continué par un unisson de l'orgue. Cet effet approximatif est loin d'être satisfaisant, car, malgré l'habileté de facture et l'ingéniosité du mécanisme, les deux timbres restent distincts et ne s'unifient pas dans un ensemble parfait. La répercussion très rapide de la même touche par des doigts différents ou par l'action d'un mécanisme très délicats, comme cela a été pratiqué il y a quelques années par les ingénieurs italiens *Caldera* et *Monti*, donne bien assez exactement le sentiment d'un son soutenu, augmentant ou diminuant d'intensité suivant la pression de la pédale, tant la répercussion est rapide et légère; mais, là encore, soit que l'action provienne de l'habileté du virtuose ou du fait mécanique, il faut reconnaître un procédé d'exécution charmant,

curieux, d'un effet agréable, mais nullement la solution du problème posé. Les tentatives faites jusqu'à présent, me semblent inspirées d'un principe faux, tendre à un but tout autre que celui visé. Ce phénomène de résonnance qui doit résoudre le problème des vibrations prolongées et de leur intensité, sera, croyons-nous si la réalisation n'est pas un rêve, une découverte du domaine des sciences physiques. La puissance sonore du piano, par l'attaque des cordes et leur mise en vibration au moyen de marteaux, nous paraît avoir atteint un degré de perfection qu'il nous paraît bien difficile de surpasser. Le progrès, le mieux possible, doit être cherché dans un autre ordre d'idées, la prolongation du son, non à l'aide d'un instrument auxiliaire d'une nature différente, mais par le fait d'un agent dont l'action substituée au marteau, aura la puissance d'accroître ou de diminuer l'intensité de vibration des cordes. Le piano quatuor du facteur Baudet est peut-être un terme moyen, s'il était possible, de concilier ces deux modes différents de faire résonner les cordes, le frappement, par le marteau et la continuité sonore par l'action de l'archet. Mais peut-être vaut-il mieux encore conserver au piano son timbre particulier et ses vibrations limitées, que de changer la nature de l'instrument, et en faire un orgue, moins la variété

des timbres. Le mieux est parfois, dit-on, l'ennemi du bien; conservons donc le piano avec ses imperfections relatives L'art musical moderne lui doit en grande partie ses rapides progrès, car c'est grâce à son immense popularité que la connaissance des chefs-d'œuvre symphoniques et lyriques s'est propagée dans les masses, s'est infiltrée dans nos sens, et fait partie de notre éducation musicale.

Les soins que réclame la conservation d'un piano ne sont pas aussi minutieux que ceux dont on entoure les violons des grands luthiers. La première de toutes les précautions à prendre est d'éviter soigneusement l'action de l'humidité ou d'une température surchauffée. Toute variation sensible de froid ou de chaud a une action immédiate sur les cordes, et aussi sur la charpente du piano, sur la table d'harmonie. L'humidité extérieure ou la buée de chaleur qui se dégage dans les réunions nombreuses doivent inévitablement altérer les cordes, exercer une action préjudiciable sur le mécanisme délicat et minutieux du piano. Les courants d'air sont aussi très nuisibles, et il faut éviter de placer sous leur influence immédiate un instrument que l'on tient à préserver de tout accident produit par les variations atmosphériques. En un mot, le milieu dans lequel un piano doit conserver le plus longtemps ses qualités de durée

et de parfaite sonorité est une température égale et tempérée. Des accords réguliers, au moins mensuels, maintenant au même diapason, au même degré de tension les cordes, auront certainement l'avantage d'offrir un piano tenant bien l'accord, et résistant à l'étude journalière. Pour maintenir au clavier et au mécanisme du piano une égalité, toujours la même dans toute l'étendue de l'échelle, il importe de ne pas fatiguer outre mesure les octaves du médium par des exercices limités à deux ou trois octaves, répercutant pendant plusieurs heures de suite les mêmes touches. Ce travail aride, ennuyeux s'il est accompli machinalement par les élèves, est pourtant inévitable, car c'est la clef du mécanisme ; mais, autant que possible, les professeurs et les élèves devront le répartir sur plusieurs octaves. Cette observation intéresse particulièrement les personnes qui, n'ayant à leur dispositon qu'un piano d'étude, veulent avoir sous la main un clavier d'un mécanisme égal, d'une sonorité bien homogène et dont le médium ne fasse pas disparate par sa clarté avec la partie grave ou aiguë du piano. Aussi maintenant a-t-on généralement pris l'habitude de réserver pour les exercices à notes fréquemment répétées, un piano ayant déjà rendu de bons services, mais dont on fait regarnir les marteaux, restaurer le mécanisme. Mais ce travail préliminaire d'indépendance accompli, on fera

sagement de revenir pour les études qui exigent le coloris musical, des nuances expressives et la diversité des accents, à un instrument offrant les qualités sonores et la délicatesse de toucher désirables. Nous ferons encore observer aux jeunes pianistes qui veulent bien s'en rapporter à ma vieille expérience que les attaques violentes du clavier et l'usage fréquent des deux pédales discordent rapidement le piano. Il suffit, pour apprécier l'exactitude de ce fait, de travailler quelques-unes des compositions modernes où les indications de pédales nous semblent faites avec une trop grande libéralité. Mettre la pédale à chaque mesure pendant toute la durée d'un morceau me paraît un non-sens : c'est changer la sonorité naturelle, la voix de l'instrument, et détruire un effet charmant par l'abus immodéré qu'en font les élèves, tout particulièrement ceux qui ont la prétention d'éblouir en nous assourdissant par un bruit inharmonieux. Et ce défaut presque général chez les pianistes ayant le désir de briller, de produire de l'effet, m'a souvent choqué chez des virtuoses dont j'admire le talent d'exécution, et qui, à mon avis, font acte de faux goût, en abusant ainsi d'une sonorité qui devrait n'être employée qu'avec une extrême discrétion.

Une épreuve redoutable pour le piano le mieux facturé est de l'abandonner aux assauts répétés de musiciens de bal qui, sans égard pour

la sensibilité du mécanisme, uniquement préoccupés de marquer fortement la mesure, d'entraîner les danseurs, malmènent l'instrument, frappent durement les basses, altèrent la bonne harmonie et détruisent le velouté sonore qui en fait le charme. Il suffira d'un petit nombre de séances employées de la sorte pour transformer un piano au timbre mélodieux et chantant en un instrument à la voix stridente et criarde. La peau et le feutre qui garnissent les marteaux sont vite coupés par les attaques violentes souvent répétées, et alors c'est le bois qui frappe les cordes et leur donne une sonorité métallique. Il faut donc se bien garder d'employer comme orchestre de bal un piano que l'on désire conserver docile à toutes les nuances. Je ne voudrais pas cependant formuler l'anathème contre les pianistes de soirées dansantes, j'en compte parmi mes élèves, habiles virtuoses, excellents musiciens, compositeurs de valeur. Mais pourquoi ne pas oser le dire, ce sont des exceptions très clairsemées.

Un danger dont il faut également préserver tout piano affectionné, c'est la prise de possession par des exécutants habitués aux puissants effets de sonorité, ayant toujours sous la main de grands pianos de concert et ne tenant pas assez compte des ménagements que réclament des instruments d'un tempérament déli-

cat, incapables de répondre aux exigences d'une virtuosité trascendante.

Je préfère, je l'avoue, entendre ces grandes célébrités du clavier sur leurs pianos de concert que sur mes instruments d'Érard, Pleyel, Herz. Je parle seulement de quelques virtuoses qui passionnent le public par leur admirable exécution, mais qui traitent le piano en véritables conquérants habitués à tout soumettre à leurs caprices et voulant toujours être obéis.

Nous l'avons dit dans un précédent chapitre, les artistes vraiment habiles, sûrs de leurs moyens et de leurs effets, modifient leur sonorité, quelquefois même leur style, suivant les milieux où ils se produisent. Nous complétons notre pensée en ajoutant qu'ils changent aussi leurs procédés d'exécution, la bravoure des attaques du clavier suivant la nature plus ou moins résistante des instruments, et en raison même de ce qu'on peut en obtenir comme ampleur sonore et voix chantante. C'est à l'artiste expérimenté à savoir pressentir à l'avance le terrain musical sur lequel il doit se mouvoir.

Une dernière recommandation. Il faut avoir bien soin, si l'on s'absente quelques mois et si on laisse le piano privé de l'affection de maîtres attentionnés, de le bien envelopper d'une couverture l'abritant parfaitement de l'air extérieur, si les domestiques ouvrent les fenêtres pour aérer la pièce où il attend mélancoliquement et

silencieusement le retour de l'ami absent, de celui qui doit lui rendre l'âme et la vie. J'ai tout dit, je crois, et je termine cette longue étude sur le piano en souhaitant qu'elle ait ajouté quelques notions utiles aux connaissances déjà acquises.

ÉPILOGUE

L'histoire de la musique, et plus spécialement celle de la facture des orgues, des clavecins et du piano, compte une nombreuse phalange d'artisans de génie, de maîtres célèbres, compositeurs et virtuoses, dont la double action a exercé une influence puissante sur la marche progressive de l'art et qui nous a ainsi conduit au degré de perfection relative que nous pouvons affirmer à l'époque présente. Nommer quelques-uns de ces noms glorieux en assignant à chacun sa part effective dans cette grande œuvre collective, tel a été le plan de cet ouvrage et le but que nous nous sommes proposé : écrire un précis historique et chronologique des orgues pour arriver graduellement au piano en remontant à ses grands ancêtres. Avons-nous réussi à intéresser nos lecteurs? Ce petit livre, où les détails biographiques et les événements qui ont marqué les progrès réalisés sont fidèlement relatés, apporte-t-il quelques indications nouvelles, quelques enseignements utiles? Nous osons l'espérer. Mais

nous comptons sur la très grande bienveillance de nos lecteurs pour nous pardonner si parfois nous avons faibli dans notre laborieuse tâche, fort au-dessus, nous l'avouons, de notre modeste savoir. Fais ce que dois, advienne que pourra, telle a été ma devise favorite, et je me suis toujours efforcé de la mettre en œuvre dans ma vie de labeur et de luttes. Un fait à constater, c'est que ce grand Paris si décrié, mais au fond si envié, exerce une attraction irrésistible sur les artistes étrangers. Dans notre air ambiant, ils se transforment en peu de temps, et pour qui sait voir, il y a de très curieuses observations à noter. Et que d'exemples nombreux nous pourrions citer de ce grand charme, de cette séduction de l'esprit parisien sur les artistes voyageurs, venus à Paris dans l'intention d'y passer quelques semaines, et s'y fixant pour toujours. Nommons au hasard Grétry, Cherubini, Spontini, Paer, Rossini, Viotti, Meyerbeer, Chopin, Heller, Ed. Wolff, H. Kruger, Rosenhain. Oui, Paris, la ville où affluent les plus belles intelligences, où les hommes de génie viennent recevoir la consécration de leur renommée, est actuellement la Rome de la renaissance, le foyer des plus nobles vertus et des vices immondes, le flambeau de l'humanité dans ses aspirations sublimes et dans ses folies abjectes ; mais par-dessus tout, Paris est une ville charitable et généreuse.

Si la plupart des maîtres célèbres des XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles ont choisi de préférence, pour leurs études musicales et aussi pour traduire leurs pensées, les instruments à clavier : orgues, épinettes, clavecins et pianos ; s'ils ont enrichi nos bibliothèques d'innombrables pièces de tous les styles, de tous les genres, composées spécialement pour ces instruments, ce n'est pas, nous l'affirmons, par caprice irraisonné et par amour de la virtuosité, pour faire montre d'une brillante exécution, mais parce que le clavier, par la simultanéité des sons et sa docilité à obéir à la volonté du compositeur, leur permettait de mieux exprimer leurs inspirations musicales, enrichies des harmonies que leur révélait l'imagination.

Avec les grands maîtres Frescobaldi, Froberger, Séb. Bach, Haendel, D. Scarlatti, le style scolastique fugué était le plus en honneur, ce qui n'empêchait certaines échappées dans les inventions fleuries, ornementées, pièces de danse et imitatives, où l'invention mélodique commençait à se faire jour, à rompre avec les entraves canoniques. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, avec Emm. Bach, Clementi, Hulmandel, Dussek, le style lié fut appliqué au piano, le nouvel instrument qui devait détrôner le clavecin. Haydn, Mozart, Beethoven ont élevé le style du piano jusqu'à la symphonie de chambre, en élargissant le cadre de la sonate.

Weber a fait plus encore, il l'a dramatisé en lui donnant des accents, des récits, un coloris chaud et mouvementé. Hummel, Moscheles, plus virtuoses que symphonistes, ont modifié très sensiblement la forme des traits. Mendelssohn, Chopin et Schumann ont poétisé l'idée musicale.

Mes lecteurs ont pu constater au courant de ces études chronologiques de l'histoire des orgues, du clavecin et du piano, qu'en exquissant brièvement la vie militante des compositeurs et des virtuoses qui par leurs travaux didactiques, par leurs œuvres d'imagination ou leur mode d'exécution ont fait progresser l'art musical, j'ai en même temps mis en lumière la part réelle d'influence qui revient aux facteurs dans les modifications que les maîtres ont apportées dans leur style suivant les perfectionnements réalisés. C'est grâce aux travaux persévérants, aux inventions ingénieuses, à l'accroissement de sonorité, au timbre chantant obtenu, à la légèreté du clavier, à la sensibilité expressive de la touche, à l'étendue donnée à l'échelle musicale, que les compositeurs et les virtuoses ayant sous la main des instruments à la voix sonore, expressive, ont pu créer une école chantante, colorée, dont Mendelssohn, Chopin, Schumann, Heller, Henselt nous ont donné de si admirables modèles dans leurs nocturnes, dans leurs romances

sans paroles et leurs pièces caractéristiques. La diversité d'accents, les types variés d'accompagnements harmonieux, légers ou brillants encadrant la pensée mélodique sans l'éteindre, n'eussent pu se produire avec la sonorité restreinte ; sans vibrations prolongées des anciens petits pianos carrés à cinq octaves et demie, et même à six octaves. Les facteurs ont dû s'ingénier à créer des plans agrandis, à changer la longueur des cordes et la qualité du métal, à trouver une meilleure résonnance à la table d'harmonie, à modifier le calibre des marteaux, à perfectionner le mécanisme du clavier et des échappements. Il a fallu plus d'un demi-siècle pour réaliser tous ces progrès.

De 1800 à 1860 date l'immense essor qu'a pris en France et aussi en Europe la fabrication des pianos : à ce point qu'il a été sérieusement question de frapper d'un impôt spécial cette industrie artistique pour créer une nouvelle source de revenu, disent les économistes, endiguer l'envahissement du piano et du courant musical, disent les politiques sérieux ! les matières premières étant déjà soumises aux droits d'importation, bois et fer, provenant du nord et des colonies, c'eût été, ce me semble, faire une double application du rendement de l'impôt, et gêner dans son expansion une industrie prospère pour de minces résultats financiers ; les impôts sur le luxe et les œuvres artistiques sont

très préjudiciables à l'industrie, et n'ont pas l'avantage de procurer à l'État une forte augmentation de revenu. A partir de 1830, le nombre des facteurs s'est accru chaque année d'une manière notable. Les ouvriers intelligents, laborieux, économes, ayant de l'initiative, ont, dans le principe, fabriqué chez eux, les jours fériés ou aux heures laissées libres par l'atelier. C'est ainsi que plusieurs chefs de maisons importantes de la facture moderne ont commencé, et je ne parle pas seulement des ouvriers facteurs : le grand industriel Cail, que j'ai beaucoup connu, était ouvrier chaudronnier, et M. Lemercier, le chef si honorable de l'importante maison de lithochromie artistique, était, à vingt ans, ouvrier vannier. L'intelligence, le travail et l'ordre, voilà les grands moteurs du succès, qu'il s'agisse d'art ou d'industrie. Bord, Aucher, Gavault, Thiboust, Blondel, Montal, Tesserau, etc., ont été de modestes ouvriers et dirigent aujourd'hui des factures de premier ordre, par le nombre d'ouvriers employés et la perfection des instruments fabriqués. Dans ce grand mouvement industriel, Dijon, Toulouse, Bordeaux, Marseille ont vu surgir des factures nouvelles produisant de très bons pianos médaillés aux Expositions régionales et internationales.

MM. Martin, à Toulouse; Mangeot, à Dijon ; Boisselot, à Marseille, ont soutenu avec grand honneur et succès les épreuves de nos grandes

Expositions universelles, soit par la perfection de leurs instruments, soit par leurs inventions ingénieuses. Il m'est resté en mémoire un effet de pédale proposé par Boisselot, n'embrassant qu'une partie du piano, laissant vibrer librement les notes saillantes de l'harmonie, et conservant en même temps la sonorité normale à la partie du piano qui n'avait pas à prolonger, le son. Les maisons Pape, Pedzol, Blanchet, Souffletot, Mercier ont eu des années de grande prospérité et leurs périodes de popularité. Comme nous l'avons déjà dit à son heure, le très ingénieux facteur Pape s'était attaché à donner aux pianos des formes autres que celles généralement adoptées. Il a successivement enfermé la caisse sonore, la table d'harmonie dans des meubles de salon ou de cabinet de travail. Ces pianos avaient la forme de bureaux, de guéridons, de consoles, de bibliothèques.

Ces essais très remarquables au point de vue de l'invention de plans nouveaux et de difficultés vaincues ne sont pas entrés dans la fabrication usuelle et ont ruiné l'ouvrier de génie. Les pianos droits, obliques, petit et grand format, ont pris la place des pianos carrés à pieds effilés, avec quatre ou cinq pédales, puis des grands pianos carrés à l'X qui ont longtemps soutenu la comparaison pour la puissance sonore et la perfection du mécanisme avec les pianos à queue, reproduisant sous un modèle agrandi,

le type extérieur des clavecins. Mais les grands pianos carrés tenant trop de place dans nos installations modernes, la fabrication des *pianinos,* pianos droits à cordes perpendiculaires et pianos à cordes obliques, transversalement inclinées, s'est popularisée, et fait complètement disparaître la fabrication des pianos carrés à cordes horizontales.

Les pianos droits pouvant s'établir à des prix relativement modestes permettant de livrer au public de bons instruments sonores et résistants sans lui imposer une trop forte dépense, l'étude du piano s'est démocratisée, et par lui, le goût de la musique a progressé d'une manière sensible. Tous les perfectionnements de mécanisme, légèreté de clavier, sonorité prolongée, voix expressive et chantante obtenue pour les pianos à queue petit et grand modèle, les facteurs habiles et soucieux du succès, les ont appliqués aux pianos à cordes droites et obliques. Mais la puissance sonore et la résistance aux attaques énergiques, reste toujours à l'avantage des pianos à queue, dont la voix, tour à tour moelleuse ou éclatante, se prête si merveilleusement aux nuances les plus délicates comme aux plus stridentes, et dont le clavier souple, malléable, présente tout juste cette délicate résistance qui permet aux doigts d'apprécier le degré de pression qu'ils doivent exercer pour varier à l'infini toutes les nuances de sonorité. Je

reviens encore une fois à 1830, époque féconde et productive, n'en déplaise aux critiques et aux détracteurs des hommes et des actes de cette période émue, active de notre histoire Les écrivains, les artistes, les poètes, disons même les hommes politiques, les rêveurs de socialisme, avaient la chaleur d'âme, la foi, les aspirations généreuses, humanitaires qui nous font défaut à l'heure présente. Mais, sans plus m'attarder à faire l'éloge de cette génération en partie disparue, j'opposerai aux critiques des pianistes de 1830 les frères Herz, Kalkbrenner, Boëly, Listz, C.-V. Alkan, Chopin, Hiller, Bertini, Lacombe, Heller, Mendelssohn, Konsky, Prudent, Doelher, Thalberg, Ravina, Litolff, Goria, etc., et bien d'autres qui ont produit des œuvres spéciales pour le piano d'une valeur incontestable dans des genres très différents : style classique et romantique, car ces deux courants existaient très accusés en musique comme en littérature.

Berlioz, Félicien David, Turbri, Monpou en étaient l'expression comme Listz et Chopin. Du milieu de cette production de caractères divers se dégageaient de belles et chaleureuses aspirations vers un idéal nouveau. La fièvre généreuse de la liberté, de la fraternité, semblait avoir donné une vie nouvelle, une sorte de renaissance aux arts et à la littérature. Les œuvres musicales spéciales au piano qui datent

de cette époque sont bien certainement d'inégales valeurs; les airs variés, les fantaisies de tout genre, la musique de chambre, les sonates et les concertos, n'ont pas l'importance harmonique et la grande envergure des œuvres de Saint-Saëns et de Rubinstein, etc., etc., et il s'est accompli depuis 1850 une grande transformation de style dans la musique instrumentale; mais il est de toute justice de reconnaître que les compositeurs et les virtuoses de 1830, ont à leur époque créé un nombre considérable de traits nouveaux, de combinaisons sonores, ingénieuses, originales, et que ces artistes doivent sans déshonneur pour ceux de l'époque présente, occuper une place très honorable dans l'histoire du piano.

Malgré les progrès immenses réalisés par les nombreux facteurs français et étrangers de 1800 à 1830, on peut affirmer que depuis cette époque jusqu'à l'heure présente, la série des perfectionnements effectués par les maisons Érard, Pleyel, Herz, Wolffel, Chiquering, Stenwé, Broadwod, est plus considérable encore à tous les points de vue. Facilité, souplesse, résistance du clavier, puissante sonorité se prêtant à toutes les nuances d'accents expressifs, par la diversité des attaques, et je ne fais qu'indiquer sommairement ce que j'ai déjà précisé avec détails. Le piano, confident discret des inspirations des maîtres, souvent interrogé par eux lorsqu'ils

cherchent les contours élégants à donner à leurs mélodies, des moyens pratiques pour innover leurs harmonies, est un instrument précieux, un ami rare, qui ne parle que sollicité et mis en demeure d'exprimer le sentiment que nous lui demandons. Mais souvent aussi, son immense popularité lui ouvrant toutes les portes, il devient un voisin énervant, importun, fatigant à l'excès ; s'il est aux mains de jeunes commençants, très méritants dans leur persistance à répéter les mêmes exercices, ou s'il est tourmenté par d'entêtées tapoteuses de fausses notes. C'est là le revers de la médaille, qui fait prendre le piano et les pianistes en aversion. Tout en recommandant aux élèves désireux de progresser d'étudier régulièrement la partie aride mais indispensable du mécanisme, nous les engageons vivement à amortir le son en plaçant le piano d'étude sur d'épais tapis.

Les multiples et belles qualités expressives et brillantes que possède aujourd'hui la facture française nous permettent d'affirmer que les pianos modernes, ceux du moins qui réunissent les perfectionnements nombreux que nous avons plusieurs fois énumérés, sont bien les instruments par excellence pour reproduire les effets de l'orchestre, pour concerter ou briller comme instruments soli. Le piano moderne possède une sonorité soutenue et prolongée, non certainement égale à celle des instruments

à vent ou à archet, mais sa voix est assez timbrée, assez puissante même pour exprimer les nombreuses variétés d'accents dans toute l'étendue de l'échelle musicale. L'orgue étant excepté, le piano reste souverain dans le vaste domaine de l'harmonie. Toutes les combinaisons sonores lui sont familières, et il se prête avec un rare bonheur à la diversité des rythmes et des timbres qui donnent tant de relief aux pièces caractéristiques, aux compositions pittoresques et imagées. Tous les goûts et toutes les antipathies étant dans le tempérament humain, on peut ne pas admirer la nature et détester le piano; les hommes de grand esprit ne sont pas exempts de ces petites infirmités. Th. Gautier, Lamartine et Alph. Karr ont eu pour la musique une répulsion qu'ils n'ont jamais cherché à dissimuler. Mais qu'il me soit permis de le dire avec tout le respect et l'admiration qu'ils m'inspirent, ces chers grands hommes, ces poètes non musiciens ont été affligés d'une infirmité : il leur a manqué un sens; leur sensibilité organique est imparfaite, leur système nerveux n'est pas complet, et les conduits invisibles, impalpables, mystérieux qui servent d'intermédiaire entre l'oreille musicale et l'âme ont été atrophiés.

Nous l'avons dit plusieurs fois et nous insistons encore sur ce fait, que les grands virtuoses et les compositeurs qui sont en même temps

exécutants se distinguent non seulement par le style et le caractère de leurs œuvres, mais encore par la manière de phraser, par une sonorité individuelle, qui tient non seulement aux enseignements reçus, mais plus particulièrement encore au tempérament, à la sensibilité native, à l'organisme. Les natures rêveuses, poétiques, charmeresses ont une sonorité très différente de celle que tirent naturellement du piano les virtuoses doués d'un caractère énergique, ardent, inclinant aux effets fortement accusés, aux contrastes heurtés. Mais ces tendances innées de sentiments très opposés peuvent se modifier par l'étude, par le goût bien dirigé et par l'esprit d'analyse. Les artistes d'un réel talent savent réunir la douceur à l'énergie, les accents tendres à ceux plus fermes décidés des marches héroïques. Il n'y a rien d'absolu dans nos appréciations de la sonorité particulière aux maîtres de la virtuosité. Les disciples participent indiscutablement des qualités de leurs professeurs, et ils subissent le double agissement de l'organisme et de l'enseignement reçus. Il y a certainement une méthode et un art particulier dans la manière de produire le son, de lui donner une couleur et un timbre : à cette méthode s'ajoutent non seulement la manière d'attaquer la touche, mais encore l'influence particulière de la nature même de la main. Hummel et Moscheles tiraient du piano une sonorité plus

profonde, plus harmonieuse que celle produite par Kalkbrenner, et Chopin obtenait des timbres d'une suavité exquise, d'une fluidité sonore qui lui était toute personnelle. Certes, la facture des instruments choisis était pour beaucoup dans cette voix chantante, expressive qu'il savait si bien faire valoir, mais la sensibilité native et la transmission de sentiment communiqué au clavier par le tact délicat de l'artiste étaient les causes déterminantes, comme aussi le merveilleux emploi de la pédale : ce qui, chez d'autres virtuoses produisait la fatigue et l'énervement, devenait par lui un charme, une séduction.

L'histoire spéciale du piano se trouve intimement liée à l'existence des maîtres : compositeurs, virtuoses et professeurs qui, par leurs œuvres d'imagination, ou par leurs ouvrages didactiques et techniques, ont fait l'éducation et formé le goût de l'immense clientèle d'amateurs qui s'intéressent aux études musicales. Il faut donc inscrire aux archives de l'art, qui ont trait au piano et ont puissamment aidé à populariser cet instrument le plus musical de tous, les noms de Louis Adam, Boieldieu, Pradher, Herold, Zimmermann, H. Herz, qui, né à Vienne, a fait son éducation spéciale à Paris sous la direction de Pradher et de Reicha, Lemoine, Bertini, Le Couppey, Stamaty, Mathias, Delaborde. A la liste de ces professeurs célèbres, tous français, il faut aussi ajouter les noms de

nos compositeurs virtuoses qui, par leurs œuvres et leur exécution expressive, brillante et colorée, ont su faire aimer la sonorité tempérée du piano. Nommons en premier Ch.-V. Alkan, ce grand artiste que l'horreur du bruit et de la réclame a fait vivre un peu en mysanthrope, mais que tous les musiciens capables de l'apprécier, estiment être un tempérament génial. L. Lacombe, compositeur et virtuose de grand style, mes vaillants camarades de classe, Prudent et Ravina, qui, par le charme et le brio de leurs compositions, par leur virtuosité sympathique ont eux aussi, popularisé l'étude du piano. Nommons encore Goria, Leféburc, Rhein, Fessy, Philipot, Em. Dejazet, F. Godefroid, Lavignac, Lack, compositeurs de musique à effet, brillante et non difficile. A l'heure présente, citons Planté, Delaborde, Ritter, Thurner, Delioux, Colomer, Pfeiffer, Diemer, Fissot, Duvernoy, compositeurs et virtuoses de premier ordre; enfin je nomme comme étant le premier par ordre de mérite, Saint-Saëns.

Je commettrais un acte de suprême injustice si j'omettais d'ajouter à tous ces noms de compositeurs virtuoses la liste plus modeste, mais non moins méritante de nos collègues des classes de piano du deuxième degré : M. Anthiome, second prix de Rome, auteur d'une méthode de piano dédiée à notre directeur, et M. Em. Decombes, premier prix de piano de la classe de

mon ancien collègue, M. Laurent. M. Decombe, professeur très apprécié, publie aussi des classiques qui rivalisent de succès avec les éditions doigtées et annotées que mon ami le Couppey et moi avons entrepris il y a près de vingt-cinq ans. Nommons aussi nos très habiles collègues, Mmes Em. Rety, Chené et Tarpet.

La prétention de laisser au second plan les artistes femmes qui, par leur virtuosité, par leur grand mérite et par l'élévation de leur style, ont conquis la célébrité, ne doit pas nous faire oublier l'influence très grande que des artistes comme Mmes de Montgeroult, Farrenc, Pleyel, Matmann ont eu sur le goût par leur enseignement. Mmes Schumann, Massart, Zarvady, de Malleville, Montigny-Remaury, peuvent aussi revendiquer une part très belle dans les progrès réalisés. Mmes Minter, Essipoff, et Mlles Silberberg, Poitevin, Kleber, Carrier-Belleuse, Turpin, Moll, Blum, Schillio, continuent les traditions, suivent les exemples donnés, et exécutent avec une rare perfection les concertos de Mozart, Weber, Beethoven ou ceux de Schumann, Rubinstein, Listz et Saint-Saëns. La virtuosité moderne est tout autre que celle qui nous charmait il y a cinquante ans. Nos instruments sont plus parfaits, et les pianistes ont une instruction musicale et une technie supérieures à celle de leurs aînés, dont le style était, du reste, parfaite en harmonie avec les compositions de l'époque.

Il était facile autrefois, avec les concertos composés sur le modèle de ceux de Dussek, Hummel, Field, Ries, Moscheles, Herz, Kalkbrenner, de choisir un morceau de concours, en raccordant pour l'unité de ton, le troisième solo au premier; mais, avec la coupe nouvelle des concertos symphoniques, avec la nature des traits qui accompagnent le chant réservé pour plus d'effet aux différents timbres de l'orchestre, ce mode d'arrangement et de sélection devient très difficile, sinon impossible. Et ce travail de raccords et de mozaïste, même habilement accompli brise souvent l'équilibre de l'œuvre, les coupures deviennent de véritables mutilations. Revenons encore aux maîtres allemands de l'école moderne. Par leur génie national et par leurs qualités spéciales de compositeurs et de virtuoses, ils marquent une étape progressive et une modification sensible de style, en partie due au perfectionnement des instruments. F. Schubert et Robert Schumann occupent une place à part. Ces deux grands artistes de tempérament dissemblable ont été très contestés de leur vivant et même après leur mort.

Ces vaillants maîtres, morts en plein combat de la vie, dans le rayonnement et l'épanouissement de leurs belles créations, sont définitivement classés au nombre des musiciens de génie qui ont apporté des éléments nouveaux, personnels, dans le domaine des inventions musicales.

Des modifications tout aussi appréciables et une transformation tout aussi importante peuvent être facilement constatées dans la contexture des traits chantants ou brillants créés par les maîtres du piano, imitant en cela, comme en beaucoup d'autres points, les exemples donnés par leurs devanciers les clavecinistes. Ils ont inventé un nombre considérable de formules nouvelles spécialement appliquées à l'étendue acquise par le piano moderne. La virtuosité sensiblement modifiée dans ses modes d'expression, a tracé des voies nouvelles, trouvé des effets inconnus que ne pouvaient produire des instruments à courtes vibrations, d'une échelle limitée. Il suffira, pour se convaincre de cette évolution importante dans l'exécution, de jeter les yeux sur les recueils de traits classés par ordre chronologique et publiés par Ch. Czerny, sous le titre d'*Études des études, ou Recueil de passages doigtés,* ou bien encore le *Solfège des doigts*, de Cramer; l'*Encyclopédie du pianiste,* de mon maître Zimmermann, et les *Grandes méthodes,* de L. Adam, Ch. Czerny, Hummel, H. Bertini, qui renferment tout un dictionnaire de traits dont le principe sonore est autre que celui adopté par les maîtres du clavecin. La disposition fréquemment choisie par les compositeurs modernes du piano, d'un chant exprimé et accompagné par la même main, faisant saillir la mélodie en la soutenant par des dessins harmo-

niques servant d'accompagnement, ne pouvait nullement trouver son application au clavecin, dont la sonorité grêle était insuffisante pour accentuer la partie mélodique. Cramer et Duneck ont été les premiers à user de ce procédé. La configuration des traits, la manière de disposer la sonorité, d'orchestrer au piano se sont donc modifiées et transformées progressivement en raison de la plus grande étendue du clavieret de la puissance vibratoire des cordes. C'est ainsi que l'on a vu se produire les harpèges et les accords brisés développés sous des formes rapides et brillantes, les traits en doubles notes, les accords puissants se répercutant sur une étendue de près de huit octaves.

Les pianos modernes peuvent traduire toutes les nuances, et ils possèdent une grande variété de timbres par la diversité des attaques du clavier, qui n'attend que la pression de doigts intelligents, exercés, pour vibrer en gerbes d'accords harmonieux ou stridents, éclater en gammes rapides, en harpèges brillants. Le piano, ce grand vulgarisateur de la musique, s'est installé dans toutes les demeures somptueuses ou modestes; il prend une part active à toutes les fêtes de famille, soit qu'on demande à la musique une agréable et joyeuse distraction, un passe-temps aimable, soit encore qu'amateurs et virtuoses recherchent par lui des impressions d'un ordre plus élevé. Le piano est devenu le

compagnon indispensable de toutes les réunions où s'agitent toujours, à un moment donné, les questions artistiques pour lesquelles se passionnent chaque jour davantage la société que n'absorbe pas la politique. Nul instrument n'a plus contribué que le piano à répandre le goût de la musique, à en faciliter l'étude. C'est par la réduction au piano des œuvres vocales et orchestrales que se popularisent les compositions dramatiques et symphoniques des grands maîtres. Par ses sonorités suaves ou puissantes, moelleuses ou brillantes, par ses contrastes de douceur et de force, par ses harmonies soutenues et nourries, par la possibilité de reproduire les différents rythmes et dessins d'orchestre, le piano est devenu expressif, coloré, et, n'en déplaise à ses détracteurs, qui ne sont que quelques unités chagrines, le piano moderne, grâce aux perfectionnements incessants apportés à la facture, est aux mains des grands virtuoses un instrument chantant, à la voix émue, persuasive, d'une sonorité séduisante par ses effets variés et ses nuances infinies.

NOTES RECTIFICATIVES

ERRATA

1. Dans le chapitre premier, en parlant de l'orgue hydraulique et des effets extraordinaires attribués à cette merveilleuse machine sonore par les écrivains grecs et latins qui se sont occupés des questions musicales, j'ai exprimé des doutes sur les propriétés euphoniques attribuées à l'hydraule par les historiens de l'antiquité. M. Clément Loret, le très érudit organiste de Saint-Louis d'Antin, s'inspirant de la description donnée par Vitruve, le célèbre architecte et mécanicien, a donné, dans son grand traité d'orgue, une notice historique détaillée et un plan explicatif de l'orgue hydraulique. Nous signalons le bel ouvrage de M. Cl. Loret à ceux de nos lecteurs qui désirent connaître les origines des orgues avec pièces justificatives.

2. C'est par erreur que nous avons attribué à M. Cavaillé-Coll la construction de l'orgue de Saint-Eustache. Primitivement établi par les premiers fondateurs de la maison Merklin, ce superbe instrument gravement endommagé ainsi que l'église elle-même en 1871, à la date néfaste des dernières convulsions de la Commune, fut très habilement réparé et enrichi de nombreux perfectionnements par les continuateurs et successeurs de l'ancienne maison Merklin. Citons encore, à l'avoir de ces

ingénieux facteurs, la première application aux grandes orgues d'un nouveau système électro-pneumatique dont l'invention est due à MM. Schmœle et Mols, de Philadelphie.

(*) 4. Page 23, ligne onze, veuillez lire : cinq claviers à mains, et non six. Leur étendue ordinaire est de 54 ou 56 notes, au maximum 61 notes, le pédalier a 27 ou 30 notes.

(*) 5. Le jeu spécial dit d'expression ne se produit pas, comme au piano, par la pression plus ou moins forte des touches, par l'attaque plus ou moins vive du clavier, mais l'augmentation ou la diminution de sonorité sont obtenues par l'action d'une pédale qui accroît ou atténue l'intensité des vibrations des différents jeux, suivant que l'organiste la maintient plus ou moins enfoncée.

(*) 6. Au chapitre traitant de la facture allemande, j'ai affirmé ma prédilection pour les pianos viennois. Mais mon sentiment motivé ne doit pas me faire oublier que Berlin se glorifie à juste titre d'un facteur de premier ordre et d'un mérite exceptionnel, M. Bechtein. Ce très habile industriel fabrique des pianos à queue qui, par l'ampleur et la beauté du son, homogène dans toute l'étendue de l'échelle, peuvent sérieusement être comparés aux instruments les plus parfaits de nos grandes maisons françaises. Tel est, du moins, la conviction de virtuoses dont la sincérité et la bonne foi ne peuvent être mises en doute. Les seules réserves à faire, c'est que le toucher est plus dur, plus résistant, exige une articulation plus ferme et fatigue l'exécutant par une plus grande dépense de force. L'enfoncement des touches est sensiblement plus profond que sur les claviers français.

(*) 7. En parlant des pédales et des modifications de sonorité qu'elles produisent, j'ai oublié de mentionner le système de pédale employé par l'excellent facteur Rohde-Staub. Par un procédé ingénieux de bascule,

l'abaissement du clavier et le rapprochement progressif des marteaux s'obtiennent sans aucune secousse, et l'exécutant produit très facilement des effets de dégradation sonore insensibles et les *pianissimo* les plus délicats.

(*) 8. Ce livre n'étant pas un traité de facture ni un dictionnaire des facteurs, j'ai très certainement oublié de citer les noms de nombreux et vaillants industriels, et je les prie d'excuser mon manque de mémoire, qui est loin d'être de l'indifférence à leur égard. Je répare du mieux que je puis ces omissions involontaires en rappelant les noms des facteurs suivants qui tiennent un rang très honorable dans la corporation des facteurs : MM. A. Thibout, Wedzel, Casper, Systerman, Petricevich et Lévy, les frères Stolz, Pruvost, Walker, etc., et cent autres aussi méritants par leurs travaux, par leurs recherches incessantes du mieux possible et réalisable.

(*) 9. J'ai oublié de mentionner parmi les bons professeurs que je m'honore d'avoir eu pour disciples, et qui transmettent en province ou à l'étranger les saines traditions de l'école : MM. Uffoltz, Espinos, Vidiéla, Daliot, Duhautpas, Mager, Baume, Delaporte, Casenaud, Eissenmenger, Borne, Bonnet, Hugoumeng, Ponsan, Haumeser, Schœn, etc., etc.; MMmes et MMlles Bidot, Patin, Robinet, Testevide, Nicolini, Comettant, Tréguet, Rosa Rix, Beautot, Chennéchot, Colonna, Maffre, Clermont, Delaporte, Levallois, Heugel, Cadeaux, Toubaulie, Rauch, Francke Monneret, Borel Félix, Huet, Charité, Prat, Viard Louis, Audouard, vaillantes artistes; MMmes Baume, Ponsan, etc.

TABLE DES MATIÈRES

Dédicace. v
Préface vii
Chapitre premier. — Les origines du piano. — Les grandes orgues. 1
Chap. ii. — Instruments à cordes pincées et frappées. 32
Chap. iii. — Organistes et clavecinistes célèbres. 55
Chap. iv. — Le piano. 137
Chap. v. — Modification du style des premiers maîtres du piano sous l'action des perfectionnements progressifs de la fabrication. . 175
Chap. vi. — Éléments constitutifs de la facture du piano. — Fabrication française et étrangère. 197
Chap. vii. — Influence de la facture sur le style des maîtres 219
Chap. viii. — Facteurs et virtuoses. 235
Chap. ix. — Facture allemande et influences des grands virtuoses. 263
Chap. x. — Quelques mots maintenant sur la facture américaine et de divers pays 279

CHAP. XI. — Aperçu général sur la facture du piano depuis le commencement du siècle. — Quelques grands virtuoses. 290
CHAP. XII. — De la sonorité du piano et de l'art de l'obtenir. 332
CHAP. XIII. — Modifications de sonorité à apporter au piano dans l'exécution des œuvres concertantes. . . 341
CHAP. XIV. — Emploi des pédales au piano. . 350
CHAP. XV. — De l'influence musicale des maîtres de l'enseignement du piano au Conservatoire. 359
CHAP. XVI. — L'enseignement des artistes femmes et son influence. 379
CHAP. XVII. — De l'opportunisme musical dans l'enseignement. 390
CHAP. XVIII.—Du puritanisme 395
CHAP. XIX. — De la critique sérieuse et de l'école du dénigrement 398
CHAP. XX. — L'artiste, le musicien, le virtuose. 417
Épilogue. 439
Notes rectificatives : *Errata*. 459

IMPRIMERIE PAUL BOUSREZ, RUE DE LUCÉ, 5, TOURS.

IMP. PAUL BOUSREZ RUE DE LUCÉ, 5 TOURS.

